MESTRADO ARQUITETURA URBANISMO UFBA

PRETEXTOS

série b

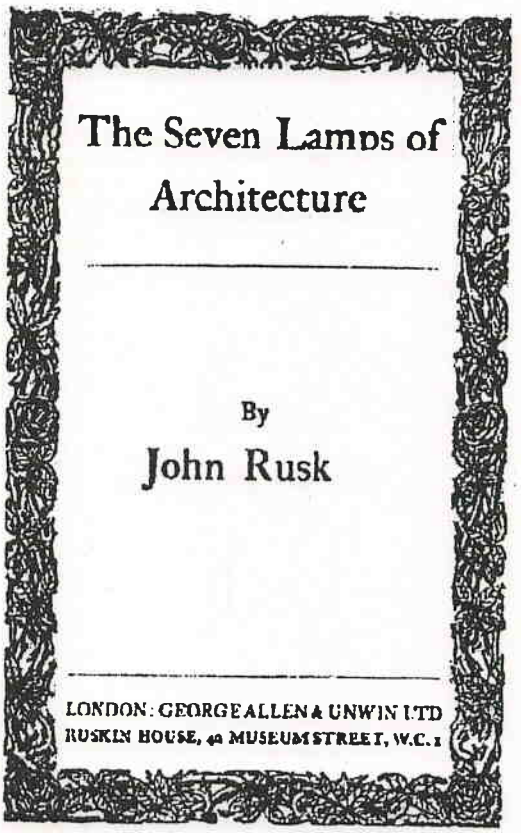
A Lâmpada da Memória

John Ruskin

Apresentação , Tradução e
Comentários Críticos
Odete Dourado

número 02

Salvador , 1996



"... como o consumo é o limite e o fim da produçao, assim a vida é o limite e o fim do consumo; Não há riqueza que não seja vida."

John Ruskin

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 3

A LÂMPADA DA MEMÓRIA..... 6

APÊNDICE (CRONOLOGIA) 30

COMENTÁRIOS CRÍTICOS E NOTAS AO TEXTO 39

BIBLIOGRAFIA 47

APRESENTAÇÃO

Odete Dourado *

"O inferno é uma cidade semelhante a Londres, uma cidade esfumaçada e populosa. Existe aí todo o tipo de pessoas arruinadas e pouca diversão, ou melhor, nenhuma, muito pouca justiça e nenhuma compaixão."[1]. Uma cidade onde o amontoado dos miseráveis cortiços dos bairros operários, carentes de luz, ventilação e esgotos sanitários se mescla aos bairros burgueses com suas mansões e belos parques públicos; uma cidade em vertiginoso crescimento demográfico onde levas de camponeses e artesãos espoliados do seu trabalho no campo pela crescente mecanização agrícola e têxtil, a ela acorre como única possibilidade de busca do próprio sustento no trabalho nas fábricas, o que quase sempre significará marginalização. Os detritos se acumulam nas ruas enquanto que as chaminés das fábricas lançam na atmosfera rolos de fumaça tornando o ar irrespirável.

O altíssimo custo social pago pela então maior potência industrial e econômoca com seus "estaleiros navais de ambos os lados (do Tamisa), os inumeráveis navios alinhados ao longo das duas margens, estreitamente unidos uns aos outros, e que, no meio do rio, deixam apenas um estreito canal onde centenas de barcos a vapor se cruzam a toda a velocidade" [2] essa grandiosidade feita de opulência material e degradação física e moral humana marcarão profundamente o espírito não só do jovem alemão Frederich Engels (1820/1895) na sua primeira visita à Inglaterra por volta de 1840, como também o do não menos jovem crítico de arte inglês John Ruskin (1819/1900).

Como Engels, Ruskin vê na divisão do trabalho a questão central do desenraizamento e desnaturação do homem moderno.

> "Nos últimos anos, estudamos e aperfeiçoamos a grande invenção da civilização moderna que é a divisão do trabalho. Na verdade, não se divide o trabalho e sim o homem. A pequena porção de inteligência que foi deixada ao homem dividido em segmentos, despedaçado em fragmentos e migalhas de vida, não é suficiente para que se faça uma agulha ou um prego, mas se exaure no ato de fazer a ponta da agulha ou a cabeça do prego. É útil e desejável fabricar um grande número de agulhas a cada dia, mas se

* Professora do Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia.

> pudéssemos ver com que areia cristalina a sua ponta foi amolada - areia do espírito humano, tanto mais magnífica quanto menos se lhe conhece a natureza - pensaríamos que talvez estejamos perdendo algo de muito importante."[3]

Essa coisa de muito importante é para Ruskin a própria vida, vida verdadeira, não a falsa vida "na qual fazemos aquilo que não estamos predestinados a fazer, falamos aquilo que não queremos dizer e consentimos naquilo que não faz parte do nosso entendimento." Porque a vida, na sua dignidade e inteireza é que constitui "a verdadeira riqueza" humana, refletida no próprio trabalho de quem o faz[4]. E é essa riqueza maior que está em causa naquela Inglaterra dos meados do século XIX, segundo ele.

"Os homens não foram feitos para trabalhar com a precisão dos instrumentos, para serem precisos e perfeitos em cada ação; se pretendermos obter tal precisão, se desejarmos que seus dedos meçam distâncias como rodas dentadas, que seus braços tracem curvas como compassos, então será necessário torná-los desumanos."[5] Portanto, só o trabalho feito pelas próprias mãos do homem é capaz de dignifica-lo, exprimindo "livremente tanto a sua força quanto a sua fraqueza, o que resultará necessariamente na imperfeição típica do gótico, mas a nobreza do resultado final será sempre proporcional às capacidades intelectuais da época."[6]

Daí a sua paixão pelo gótico, sobretudo o gótico veneto do século XIII ao início do XV, cujo sistema de produção e execução permitia ao homem, mesmo o mais rude exercer as suas potencialidades, fazendo surgir dos fragmentos cheios de imperfeições um conjunto grandioso e inatacável. E "para aqueles que amam a arquitetura o toque das mãos é tudo."[7] "Nesse sentido e para ser mais preciso, nenhum trabalho de boa qualidade pode ser perfeito e a exigência de perfeição indica sempre ausência de compreensão da verdadeira arte. "[8] Sua crítica ao trabalho industrial é severa:

> "Olhando para tudo isso com um olhar atento e objetivo, tanta perfeição é sinal de escravidão, que na nossa Inglaterra é bem mais amarga e degradante do que aquela do remador de galés africano ou do hilota grego. O homem pode ser surrado, preso, torturado, subjugado como um animal, massacrado como os insetos nocivos, e ainda permanece, no melhor sentido, livre. Mas sufocar o espírito que arde dele, destruir e reduzir a pútridos fragmentos os germens vitais da sua inteligência, amarrar a uma máquina um corpo vivo [...], significa torná-lo escravo; e talvez existisse mais liberdade na Inglaterra do período feudal [...] do que agora, quando a vitalidade da população é desfrutada como combustível para alimentar a fumaça das fábricas, e a sua força quotidianamente desperdiçada para produzir um tecido perfeito, ou consumada no esforço necessário para traçar uma linha sem erros."[9]

Para Ruskin, não faz sentido falar de arte fora de um vasto horizonte de ordem moral e social, onde tudo vem enquadrado em um sistema orgânico de absoluta recusa à industrialização sentida por ele como opressiva, alienante desumanizante e portanto contrário à arte. Sua crítica de arte se torna crítica da sociedade que a produz.

Dentro desse referencial não chega a ser desconsertante, embora extremamente peculiar a estrutura proposta por Ruskin para *The Seven Lamps of Architecture*, uma das suas mais importantes obras, referenciada segundo os sete valores que para o autor iluminam a arquitetura: o sacrifício, a verdade, a potência, a beleza, a vida, a memória e a obediência, todos tratados, como sempre por ele de forma extremamente articulada e orgânica.

A importância desse trabalho no âmbito da vastíssima obra ruskiniana e as suas repercussões práticas no arco temporal de trinta anos são atestadas pelo próprio autor ao prefaciar a edição de 1880:

> "Não tinha intenção de publicar uma outra vez este livro, que se tornou o mais inútil entre os que escrevi; de fato, os edifícios descritos com tanto gosto estão já destruídos ou demolidos ou remendados com um gosto tão medíocre e impessoal que é mais trágico que a mais irreparável ruína. Mas me dou conta que o público ainda gosta do livro, e espero que o lerá, desde que renuncie a nele procurar alguma coisa de imediata ajuda. E como nele está reunido em embrião tudo quanto escrevi sucessivamente, embora trasbordante de refulgentes adornos e desmesuradamente eloquente, excessivamente pomposo e torrencial, eu o reproponho na sua antiga forma."[10]

Trata-se de uma crítica excessivamente severa e amarga. Se de fato, as intuições ruskinianas não tiveram aplicações práticas imediatas sobretudo no âmbito especificamente do restauro, entendido como reintegração da imagem, e nem poderiam ter como se verá, a importância por ele atribuída à autenticidade da matéria ou seja, o entendimento da patina enquanto valor histórico-artística irrenunciável, estará presente nas fundamentais contribuições de Camillo Boito (1893), Alois Riegl (1903) e Cesare Brandi (1960).

Dos sete capítulos apresentamos aqui a tradução comentada em português de *The Lamp of Memory* (6º capítulo), onde o autor trata mais especificamente das questões relativas à conservação e o restauro.

Trata-se de parte do trabalho sistemático de tradução e divulgação dos textos inaugurais da teoria da conservação e restauro, que teve o seu início com a publicação pela mesma PRETEXTOS do verbete *RESTAURO* de Viollet-le-Duc.

A LÂMPADA DA MEMÓRIA[1]

John Ruskin

I. Entre as horas da minha vida, que recordo com particular gratidão, porque foram marcadas por uma alegria plena e por uma clareza de ensinamentos que vão muito além do comum, existe uma transcorrida há alguns anos, por volta da hora do crepúsculo, entre as clareiras de uma floresta de pinheiros, que margeiam o curso do Rio Ain, acima da cidade de Champagnole, em Jura. Trata-se de um lugar que tem toda a solenidade, sem ter porém o aspecto selvagem dos Alpes, onde há um sentido de uma grande potência começando a manifestar-se na terra e de uma profunda e majestosa harmonia no gradual elevar-se dos recortes das colinas cobertas de pinheiros. São os primeiros e tímidos acordes dessa poderosa sinfonia de montanhas, que daí a pouco se elevarão com voz possante irrompendo selvagem ao longo das cristas dos Alpes.[2] Todavia, sua força é contida, e os cumes daquelas montanhas cobertas de pastos, que se estendem na distância, sucedem-se um após o outro, como o longo e ritmado movimento das ondas que embala as águas quietas das margens e alcança, ao longe, o mar em tempestade. E há uma profunda delicadeza a dominar aquela vasta monotonia, a mesma que desmente a força destrutiva e a severa expressão que exala das cadeias montanhosas ao fundo. Não existem sulcos secos e arados pelo gelo da antiga geleira a violar a mítica doçura dos pastos do Jura, nem amontoados de ruínas destroçadas a conturbar as belas formulações de suas florestas, nem rios turvos, contaminados ou impetuosos, a imiscuírem-se entre as rochas com o seu veemente e caprichoso curso. Calmamente, um redemoinho após outro, aqueles riachos de um verde límpido seguem o bem conhecido curso dos seus leitos habituais. Sob a sombra daqueles quietos pinheiros, ano após ano, brota um alegre cortejo de flores que eu não conheço igual entre todas as bênçãos da terra. Era primavera além do mais, e todas aquelas flores cresciam em ramos amorosamente entrelaçados. Teria havido espaço suficiente para todas, mas elas torciam as suas folhas nas formas mais estranhas, só com a finalidade de estarem mais próximas umas das outras. Havia as anémonas dos bosques que, corola por corola, se

agrupavam aqui e ali formando uma espécie de nebulosa. Havia as azedas-miúdas, enfileiradas em bandos como uma procissão de virgens no Mês de Maria, que preenchiam como pesada neve as escuras fendas verticais do calcáreo, apenas tocadas nas bordas por uma hera leve e graciosa como uma vinha. E de quando em quando um grupos de violetas azuis e de prímulas nos pontos mais ensolarados. Nos espaços mais abertos, a alfarroba, a consólida, o mezereão, os pequenos botões safira da poligala alpina, e o morango selvagem, uma ou outra flor, todas espalhadas livremente em meio à dourada maciez do musgo de uma cor âmbar, intensa e quente. Lodo desci até a borda do barranco. O solene murmúrio das águas ascendia misturando-se com o canto dos melros entre os ramos dos pinheiros. Do lado oposto do vale, delimitado em toda a sua extensão por um muro de rochas calcárias cinzas, um falcão plainava suavemente além dos cumes rochosos, quase tocando-os com as asas, enquanto as sombras dos pinheiros do alto resvalavam sobre suas plumas, com uma escarpa de cem braças[3] sob o seu peito, e os redemoinhos do rio verde que fluíam cintilantes vertiginosamente sob ele, em volutas de espumas que se moviam em uníssono com o seu voo. Seria difícil conceber uma cena menos dependente de qualquer outro interesse do que daquele de sua própria remota e severa beleza. Ainda recordo a súbita sensação de vazio e de frieza da qual fui assaltado, quando, buscando alcançar com maior precisão as fontes da sugestão que daquela cena emanava, tentei imaginar, por um momento, uma cena semelhante em alguma floresta inexplorada do Novo Mundo. Em um instante as flores perderam a sua luminosidade e o rio a sua música. As colinas se fizeram insuportavelmente desoladas. O peso dos ramos da floresta, subitamente obscurecida, mostrou o quanto da sua precedente força estava subordinada a uma vida que não era a sua, o quanto da glória daquilo que é imorredouro ou continuamente renovado, é reflexo das coisas que são mais preciosas na recordação do que no seu renovar-se.[4] Aquelas flores sempre a desabrochar, aqueles riachos sempre a correr, tinham sido pintados em cores intensas pela tenácia, pelo valor e pela virtude humana. Os cumes daquelas colinas sombrias, que se erguiam contra o céu crepuscular, eram objeto da mais viva admiração porque as suas sombras distantes se projetavam ao leste sobre a muralha do Forte de Joux e sobre o poderoso Castelo de Granson.

II. Nós devemos olhar seriamente a Arquitetura como o elemento central e abonador desta influência de ordem superior da natureza sobre as obras do homem. Podemos viver sem ela, rezar sem ela, mas sem ela não podemos recordar. Como é fria toda a história, como é sem vida toda a fantasia do homem comparada àquela escrita por um povo cheio de vida sobre a pureza do mármore! Quantas páginas de incertas reconstruções do passado não poderíamos economizar em troca de umas poucas pedras deixadas em pé umas sobre as outras. A ambição dos antigos construtores de Babel foi bem dirigida nesse sentido. Não existem senão dois grandes vencedores do esquecimento humano: a Poesia e a Arquitetura. E essa última, de algum modo, inclui a precedente, sendo mais poderosa na sua realidade.[5] É bom possuir, não só aquilo que os homens pensaram e sentiram, mas também aquilo que as suas mãos executaram, que a sua força elaborou, que os seus olhos contemplaram cada dia das suas vidas. A idade de Homero está imersa na obscuridade e a sua própria personalidade está envolta na dúvida. Não acontece o mesmo com a de Péricles, e está por vir o dia em que admitiremos ter aprendido mais à propósito da Grécia nos atormentados fragmentos da sua escultura do que mesmo junto a todos os seus doces cantores ou históricos soldados. Se verdadeiramente podemos extrair alguma lição da história do passado, ou algum consolo à ideia de sermos recordados por aqueles que virão, que possa conferir eficácia às nossas ações, ou paciência à nossa tenácia de hoje, há dois deveres em relação à arquitetura do nosso país cuja importância é impossível exagerar: o primeiro consiste em conferir uma dimensão histórica à arquitetura de hoje, o segundo, em conservar aquela de épocas passadas como a mais preciosa das heranças.

AFORISMO 27
É necessário conferir à arquitetura uma dimensão histórica e preservá-la

III. É na primeira destas duas direções, que se pode justamente dizer que a Memória é a Sexta Lâmpada da Arquitetura. De fato, os edifícios públicos e privados que nós construímos, só alcançam a verdadeira perfeição no momento em que se tornam comemorativos ou monumentais no sentido etimológico. E isso se dá em parte, porque nessa perspectiva, eles são construídos de maneira mais estável, e em parte porque as suas decorações em consequência são reforçadas por um significado metafórico ou histórico.

No que diz respeito aos edifícios privados, deverá haver sempre, tanto na capacidade quanto nos corações dos homens, uma certa limitação em relação a perspectivas de tal gênero. Todavia, não consigo acreditar que para um povo não seja sempre um mal presságio quando as suas casas são construídas para durar somente uma geração. Há uma certa santidade na casa de um homem honrado, que não pode ser revivida em qualquer habitação que surja sobre suas ruínas.[6] Estou certo que os homens honrados, em geral, compartilhariam desta mesma sensação, e que, depois de terem vivido uma vida feliz e íntegra, seria para eles uma afronta ao chegar ao fim dos seus dias, pensar que o lugar de sua morada terrestre o qual assistiu e quase dividiu com eles todas as suas honras, alegrias e sofrimentos, esse lugar, guardião de todas as recordações das suas vidas e de todos aqueles bens materiais que amaram e deixado sobre eles sua própria marca, devesse ser arrasado assim que eles tivessem tomado lugar na sepultura. Nenhum respeito teria sido demonstrado por aquele lugar, nenhum afeto sentido em relação a ele, nenhum proveito teria sido extraído dali por parte de seus filhos. E ainda que houvesse um monumento sepulcral na igreja, não teria havido para estes filhos, nenhum calor na lareira e na casa; que tudo aquilo de que estes haviam amealhado, estaria acabado no desprezo, e os lugares que haviam a eles oferecido refúgio e conforto, teria sido transformado em pó! Eu digo que um homem honrado teria medo de tudo isso, e com maior razão, um filho honrado, um descendente de ânimo nobre, teria temor em comportar-se assim em relação à casa do pai. Eu afirmo que se os homens vivessem verdadeiramente como homens, as suas casas seriam como templos, templos que nós dificilmente ousaríamos violar e nos quais seria uma bênção nos ser permitido viver. É preciso uma estranha dissolução dos afetos naturais, uma estranha ingratidão em relação a tudo aquilo que as nossas moradas nos têm dado e os nossos pais nos têm ensinado, uma estranha consciência da nossa infidelidade em relação à honra de nosso pai, ou então a consciência de que a nossa vida não foi digna, a ponto de tornar sagrada a nossa morada aos olhos dos nossos filhos, para induzir todo homem a desejar construir para si próprio, e a construir somente em vista da pequena duração da sua própria vida pessoal. Eu vejo aqueles miseráveis concreções em cal e argila que despontam como um precoce lamaçal nos campos lodacentos em torno à nossa capital, sobre frágeis e cambaleantes

AFORISMO 28
A venerabilidade da casa para os homens íntegros

envólocros sem fundações, em pranchas de madeira à imitação de pedra, dispostas naquelas esquálidas filas de uma precisão friamente regular, sem diferenças e sem nenhum senso de fraternidade, todas iguais e todas isoladas em si mesmas. Olho-as não só com o negligente desgosto da vista ofendida, não só com a dor que causa uma paisagem profanada,[7] mas com o doloroso pressentimento de que as raízes da nossa grandeza nacional devem estar profundamente grangrenadas, quando elas são assim tão frouxamente cravadas na sua terra natal.[8] Tenho o pressentimento que aquelas habitações, sem comodidade e sem dignidade, sejam o sinal de um descontentamento popular que se vai difundindo. O pressentimento de que elas estão a indicar uma época na qual a aspiração de cada homem é aquela de passar a fazer parte de uma classe social, de algum modo mais elevada do que aquela da sua origem, e que para cada homem a própria vida passada é objeto habitual de desprezo, no momento que os homens constroem com a esperança de abandonar as construções que fizeram e vivem na esperança de esquecer os anos de vida que viveram. Uma época em que a comodidade, a paz, a religião da casa não são mais sentidas como tais, e os amontoados de cortiços, povoados por uma população lutadora e inquieta, só diferem das tendas dos árabes ou dos ciganos pelo fato de que são menos saudavelmente abertas para o ar do céu, e que a escolha do terreno sobre o qual são edificadas, foi menos feliz. Esta gente sacrificou a sua liberdade sem o ganho do repouso, e a sua estabilidade sem o gozo da mudança.

IV. Não se trata de uma praga de pouca monta ou sem consequência. É um fenômeno sinistro, contagioso e precursor de outros males e de outras desgraças. Quando os homens não amam os seus sentimentos e não reverenciam a sua casa, é sinal que desonraram a ambos, e que nunca compreenderam a verdadeira universalidade daquele culto cristão, que consistia na verdade, na superação da idolatria dos pagãos, mas não na sua devoção. O nosso Deus é um Deus doméstico, tanto quanto um Deus celeste, existindo na morada de cada homem um altar para Ele. Que os homens estejam atentos a isso quando levianamente demolem esta morada espalhando as suas cinzas. Não se trata somente de uma questão de prazer para os olhos, nem de orgulho intelectual ou de sensibilidade crítica particularmente educada,

estabelecer como e com qual aspecto de solidez e de acabamento os edifícios de habitação de um povo devam surgir. Trata-se de um daqueles deveres morais que não pode ser negligenciado impunemente porque a sensibilidade em relação a eles depende somente de uma consciência afinada e equilibrada, construir as nossas moradas com cuidado, paciência e amor, levando-as escrupulosamente ao seu término, na perspectiva de fazê-las durar por um período que se estenda, seguindo o curso normal das revoluções nacionais até à completa transformação das tendências e dos interesses locais. E isso como objetivo mínimo. Mas seria melhor que em todo o caso, os homens construíssem casas de acordo com as suas condições de origem, ao invés de as construir segundo as condições de progresso que esperam alcançar ao fim da sua carreira terrena, e que as construíssem para resistir por todo o tempo que se pode esperar que resista o trabalho humano no melhor da sua solidez, para recordar aos seus filhos o que eles haviam sido e de onde eles partiram sempre que isto lhes fosse concedido. E quando as casas forem construídas desse modo, talvez tenhamos aquela verdadeira arquitetura doméstica, que é o princípio de todas as outras, que não desdenha de tratar com respeito e consideração tanto os pequenos hábitos quando aqueles grandes, e que venha a vestir com o manto da dignidade de uma humanidade satisfeita, a angústia das circunstâncias históricas.

V. Eu vejo nesse sentido de digna, orgulhosa e tranquila apropriação de si, na constante sabedoria dessa existência satisfeita, aquela que é provavelmente, em todas as épocas, uma das principais fontes da notável força intelectual, e sem dúvida a autêntica fonte primária da grande arquitetura antiga da Itália e da França. Ainda hoje, o que torna interessante as mais belas cidades daqueles países, não depende tanto da riqueza dos grandes palácios isolados do todo, mas do culto refinado da decoração que se vê, inclusive, nas casas menores do período do seu maior esplendor. O mais elaborado exemplo de arquitetura que existe em Veneza é uma casinha no início do Grande Canal, constituída de um pavimento térreo sobre o qual se erguem dois outros níveis, o primeiro com três janelas e o segundo com duas. Muitas das construções mais refinadas, surgem ao longo dos canais mais estreitos, e não são maiores que esta. Um dos exemplos mais interessantes da arquitetura do século XV na Itália setentrional, é uma

pequena casa construída em uma estrada secundária atrás da praça do mercado de Vicenza. Traz a data de 1481 e esta inscrição: *Não há rosas sem espinhos*[9]. Também ela possui somente um pavimento térreo e dois planos superiores, com três janelas em cada um deles, separadas por rica decoração floral, com balcões suportados - o central por uma águia com as asas abertas, e os laterais por grifos alados pousados sobre cornucópias. A ideia de que uma casa deva ser grande para ser bem construída, tem se imposto recentemente e se desenvolveu, paralelamente, à ideia de que não possa existir pintura de tema histórico, cujas dimensões não sejam capazes de acolher figuras humanas de tamanhos superiores ao natural.

VI. Portanto, eu queria que as nossas casa de habitação fossem construídas para durar e para serem belas, ricas e cheias de atrativos, se possível dentro e fora. Mas com que grau de recíproca semelhança de estilo e de maneira, direi dentro em breve, em um outro contexto. Em todo o caso, digo imediatamente que queria que existissem diferenças capazes de torná-las aptas a exprimir o caráter e a ocupação de cada homem, de contar a sua história. Este direito sobre a casa, segundo me parece, pertence ao seu primeiro construtor, e deve ser respeitado por seus filhos. Seria bom que em alguns pontos do edifício se colocassem algumas pedras sobre as quais fosse gravada uma breve síntese da sua vida e da sua experiência, elevando assim a habitação a uma espécie de monumento, e desenvolvendo com maior sistematicidade educativa aquele belo costume, a algum tempo comum a todos os povos e ainda hoje praticado por alguns na Suíça e Alemanha, em reconhecer a generosidade da graça de Deus de construir e possuir um tranquilo refúgio, com as palavras mais doces que possam sugerir os nossos discursos sobre este tema. Copiei-as da fachada de uma casinha de campo recentemente construída entre os verdes pastos que descem da Vila de Grindelwald até a geleira circundante:

"Com confiança no coração
Johannes Mooter e Maria Rubi
Construíram esta casa.
O bom Deus nos proteja
De todas as desventuras e perigos,
E fazei-a estar em pé com sua Graça
Na nossa viagem nesse vale de lágrimas

Até o Paraíso celeste,
Onde moram todos os devotos.
Ali Deus os recompensará
Com a coroa da Paz
Por toda a Eternidade."[10]

VII. Nos edifícios públicos o propósito histórico deveria ser ainda mais definido. Uma das vantagens da arquitetura gótica - uso o termo *gótico* no sentido mais amplo, em plena oposição a *clássico* - consiste no fato que essa dá margem a uma riqueza de memórias ilimitada. As suas decorações escultóricas, de tal forma minuciosas e inumeráveis, permitem expressar de modo simbólico ou literal, tudo quanto é digno de ser conhecido sobre os sentimentos e realizações de uma nação. Para dizer a verdade, este estilo exige, habitualmente, mais decoração do que aquela requerida por um caráter tão elevado, e muito, inclusive nos períodos mais propensos à reflexão, foi deixado à liberdade da fantasia ou se permitiu que ela fosse reduzida à pura repetição de alguma ensígna ou símbolo nacional. Todavia, é geralmente pouco sábio, inclusive na decoração simples das superfícies, renunciar a possibilidade e ao privilégio da liberdade que o espírito da arquitetura gótica contempla. Com mais razão ainda nos elementos importantes como capitéis de colunas, bossatos, encordoamentos e, naturalmente, em todos os baixos-relevos. Melhor o mais grosseiro dos trabalhos que narre uma história ou comemore um fato, do que o mais refinado e que no entanto não tenha significado. Não deveria haver um só ornamento aplicado a um edifício de grande importância cívica, que não fosse movido por alguma intenção de caráter intelectual. A efetiva representação da história, nos tempos recentes, foi obstaculizada por uma dificuldade verdadeiramente mesquinha, mas constante: aquela de um adorno difícil de ser tratado escultoricamente. Todavia, utilizando-se soluções de fantasia suficientemente ousadas e com um decisivo emprego de símbolos, todos os obstáculos deste gênero poderiam ser superados. Talvez não ao ponto de se chegar a produzir uma escultura de per si satisfatória, mas em todo o caso, a ponto de fazê-la tornar-se um elemento expressivo e soberbo da composição arquitetônica. Tomem, por exemplo, o modo em que são tratados os capitéis do Palácio Ducal em Veneza. A história, enquanto tal, foi confiada às pinturas do seu interior, mas cada capitel das suas arcadas foi carregado

de significado.[11] Aquele maior, a pedra angular de tudo, próximo à entrada, foi dedicada à representação simbólica da Justiça. Acima desse, há uma escultura representando o Julgamento de Salomão, notável pelo modo com que a exposição do tema foi subordinado à função decorativa da obra. Se as figuras humanas tivessem ocupado inteiramente o espaço disponível, teriam interrompido de maneira inábil a linha de ângulo, e comprometido sua expressão de força. Por este motivo, exatamente no centro, no meio delas, mas sem qualquer relação com elas, ao contrário, exatamente entre o verdugo e a mãe que implora, heis que surge o tronco rugoso de uma árvore possante, que sustenta e prossegue a coluna de ângulo, e cujas folhas no alto dão sombra e enriquecem o conjunto. O capitel abaixo, representa em meio à sua folhagem a imagem da Justiça no trono, Trajano que faz justiça à viúva, Aristóteles "que dá as regras"[12] e um ou dois outros temas agora indecifráveis em razão do seu estado de deterioração. Os capitéis seguintes, na ordem, representam em sucessão as virtudes e os vícios responsáveis pela defesa ou destruição da paz e das potências nacionais, e por último a Fé, com a inscrição "Fides optima in Deo est". Do lado oposto ao capitel, vê-se uma figura no ato de adoração ao Sol. Depois desse, um ou dois capitéis são decorados com pássaros fantásticos (cf. figura I)[13]; Em seguida segue uma série que representa primeiro frutos diversos, depois, figuras vestidas com costumes locais, e posteriormente os animais dos vários países sob o domínio de Veneza.

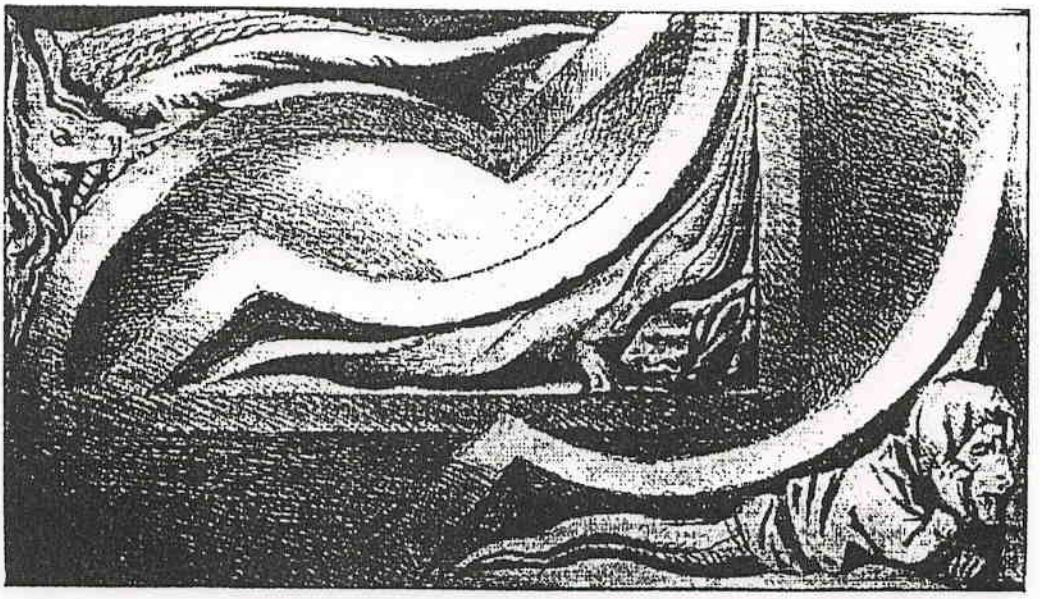


Fig. I

VIII. Agora, para não continuar a falar de outros importantes edifícios públicos, imaginemos a nossa *India House* decorada desse modo, com esculturas de caráter histórico e simbólico. Em primeiro lugar, maciçamente construída, depois, esculpida com baixos-relevos representando nossas batalhas na Índia e adornada com frisos com folhagens e folhas de gosto oriental, entalhadas ou encrustadas de pedras orientais. Os elementos mais importantes da decoração deveriam ser constituídos de imagens da vida e das paisagens indianas, principalmente destinadas a representar os fantasmas do culto hindu subjugados pela Cruz. Uma obra deste gênero não seria melhor do que mil histórias? Se todavia, não temos suficiente inventiva para nos esforçarmos nesta direção, ou então - e esta é talvez a justificativa mais nobre que podemos apresentar para as nossas falhas neste campo - sentimos menos prazer em falar de nós, inclusive no mármore, do que as nações do continente, pelo menos não devemos encontrar desculpas para a nossa incúria em relação aos elementos que asseguram a duração da construção no tempo. E no momento em que este problema é de grande interesse em relação à escolha dos vários sistemas de decoração, será necessário nos determos longamente sobre isso.

IX. As benevolentes atenções e considerações que gozam os homens no seio das multidões, raramente duram para além de sua própria geração.[14] É possível que eles olhem os que virão depois, como a um público seu, esperando sua atenção e se esforçando para receber o seu aplauso. Talvez confiem no reconhecimento de méritos que foram por eles desprezados e peçam a eles justiça para os erros cometidos pelos contemporâneos. Mas tudo isso não passa de egoísmo, e não implica a mínima atenção ou a mínima consideração pelos interesses daqueles que a nós agradaria ver engrossar o círculo de nossos bajuladores, sob a autoridade dos quais apoiaríamos voluntariamente nossas discutidas reivindicações. A ideia da abnegação por amor aos que virão, a ideia de viver hoje economicamente em favor dos que ainda estão por nascer, de plantar hoje florestas para que os nossos descendentes possam gozar à sua sombra, ou de fazer surgirem cidades para que as habitem os povos do futuro, esta ideia, me parece, não encontra espaço, com algum sucesso, entre os motivos que publicamente reconhecemos como propulsores das nossas

AFORISMO 29
Nós recebemos a terra em consignação, não somos os seus proprietários. Comparar § 20.

fatigosas ações.[15] Todavia, estes são os nossos deveres. O nosso quinhão sobre a terra não o recebemos convenientemente, se a carga do quanto tenhamos feito de útil, com pleno entendimento e consciência, não inclui, para além dos nossos companheiros, também os nossos sucessores na nossa peregrinação sobre a terra. Deus nos emprestou a terra para a nossa vida. Ela nos foi dada por empréstimo. Ela não nos pertence. Ela pertence do mesmo modo, àqueles que virão depois de nós e cujos nomes estão já escritos no livro da criação. Nós não temos o direito, com todas as coisas que fazemos ou negligenciamos, de envolvê-los em ações que poderiam ser evitadas, ou de privar-lhes dos benefícios que poderíamos deixar a eles como herança. E isso, com maior razão, porque uma das condições predeterminadas do trabalho humano é que o fruto seja tanto mais maduro quanto mais dilatado é o tempo que intercorre entre a semeadura e a colheita, e que portanto, em geral, quanto mais distante de nós colocarmos o nosso olhar, e quanto menos aspirarmos a ser nós mesmos a testemunha do nosso trabalho, tanto mais ampla e rica será a medida do nosso sucesso. Os homens não podem beneficiar àqueles que vivem junto a eles quanto podem fazê-lo com aqueles que virão depois deles. De todos os púlpitos dos quais a voz humana pode fazer-se ouvir, não existe nenhum que consiga fazê-la alcançar mais longe que a tumba.

X. Não há verdadeiramente sob esse aspecto, qualquer perda atual para a vida futura. Cada ação humana se reveste de honra e de graça, e em todo o caso, de autêntica grandeza, se fita as coisas que estão por vir. É tal a capacidade de olhar à distância, de exercitar a tranquila e confiante virtude da paciência, que, para além de todos os outros atributos, é ela quem faz distinguir um homem de outro, e o aproxima do seu Criador. Não há ação, não há arte, cuja grandeza não se possa medir por esse critério. Portanto, quando construirmos, pensemos que estamos construindo para sempre. E não o façamos para a nossa satisfação de hoje, nem somente para a satisfação do momento. Que a nossa obra seja tal que os nossos descendentes nos agradeçam, e pensemos, enquanto posamos pedra sobre pedra, que virá o dia em que aquelas pedras serão tomadas por sagradas, porque foram as nossas mãos a tocá-las. Pensemos também que os homens dirão, olhando a obra e o material trabalhado de que são feitas: "Vejam! Isto foi feito pelo

AFORISMO 30

vosso pai!". Porque a glória verdadeiramente maior de um edifício não reside nem nas pedras nem no ouro de que é feito. A sua glória reside na sua idade, e naquele senso de larga ressonância, de severa vigilância, de misteriosa participação, inclusive de aprovação ou de condenação, que nós sentimos presentes nos muros que há tempos são levemente tocados pelas efêmeras ondas da história dos homens. É no seu eterno testemunho diante dos homens, no seu plácido contraste com o caráter transitório de todas as coisas, naquela força que atravessando o escoar das estações, das eras, o declínio e o surgimento das dinastias, a mudança do vulto da terra e dos limites do mar, mantém a sua beleza escultórica por um tempo insuperável, reunindo épocas esquecidas a épocas que se seguiram, e que constitui a identidade, assim como concentra as simpatias das nações. É naquela dourada patina imposta pelo tempo, que devemos procurar a verdadeira luz, a verdadeira cor e a verdadeira preciosidade da arquitetura. Até que um edifício não tenha assumido esse caráter, até que não tenha sido confiado à fama e consagrado pelas ações dos homens, até que os seus muros não tenham sido testemunhas de sofrimento e os seus pilares não se tenham erguido sobre a sombra da morte, ele não terá senão que a sua própria existência, destinada como é, a durar mais tempo que os objetos naturais do mundo circundante, até que possa ser presenteado com aquele tanto de linguagem e de vida.

XI. É para estes tempos longos, portanto, que devemos edificar. Não, por certo, privando-nos do prazer imediato de ver concluída a nossa obra, descuidando daqueles aspectos do seu caráter que possam depender da delicadeza da execução que aspira à máxima perfeição, ainda que possamos estar bem conscientes de que, no curso dos anos esses detalhes deverão se perder. Devemos estar bem atentos para que, numa obra desse gênero, nenhuma das qualidades destinadas a durar mais tempo seja sacrificada, e para que o seu efeito não venha a depender de elementos destinados a serem perdidos.[16] Essa seria, para dizer a verdade, a lei da boa composição em todas as circunstâncias, dado que a composição das grandes massas é sempre um problema de importância maior, em relação ao modo com são tratadas as menores, mas em arquitetura, boa parte da sua execução, com relação a esse tratamento, requer perícia, ou, em outros termos, requer que seja levado

em justa consideração, diante dos prováveis efeitos do tempo; existe uma beleza naqueles efeitos (que se tenha presente isso com a maior atenção), que é insubstituível, e que cabe à nossa sabedoria levar em conta e procurar realizar.[17] De fato, ainda que até este momento tenhamos falado somente do sentimento que o tempo infunde à obra, existe uma efetiva beleza nas marcas que este deixa sobre os monumentos, uma beleza tal e de tal importância que se tornou ela própria não raramente o objeto de específicas escolhas no interior de certas escolas artísticas, e que conferiu a estas escolas o caráter que comumente e genericamente foi definido com o termo "pitoresco".[18] Para o nosso propósito atual, é de grande importância precisar o verdadeiro significado desta expressão, tal como ela é hoje genericamente usada. Nesse caso, um princípio deve ser desenvolvido, o qual, embora tenha estado de forma oculta na base de muitas de nossas avaliações artísticas, válidas e justas, até agora não foi suficientemente compreendido, a ponto de ser utilizado com segurança. Provavelmente nenhuma palavra (afora as expressões teológicas) esteve no centro de disputas tão frequentes e tão prolongadas. Nenhuma, todavia, permanece mais vaga do que ela, na sua acepção. Não me parece, portanto, questão de pouco interesse indagar a essência de uma ideia, da qual todos têm uma noção intuitiva (pelo que parece) a respeito de coisas semelhantes, e na qual, toda tentativa de definição se reduziu, segundo penso, a uma enumeração dos efeitos e dos objetos aos quais o termo foi aplicado, ou então, a tentativas de abstrações, mais claramente insignificantes do que todas aquelas que têm desqualificado a pesquisa metafísica sobre outros temas. Um crítico de arte, por exemplo, recentemente apresentou com grande solenidade a teoria segundo a qual a essência do pitoresco consistiria na expressão de um "decadência universal". Seria curioso ver o resultado de uma tentativa de ilustrar esta ideia do pitoresco em uma pintura que representasse folhas mortas e frutos decompostos. Igualmente curioso seria, seguir o caminho de qualquer pensamento que fundando-se sobre esta teoria, explicasse o pitoresco de um burrinho como o contrário de um asno já crescido. Existem todavia muitas justificativas, inclusive as mais fantásticas saídas de raciocínios deste gênero, dado que o assunto é, sem dúvida, um dos mais obscuros que se possam legitimamente propor à razão humana. A ideia que lhe corresponde é tão variada nas mentes de homens diferentes, segundo o objeto de seus interesses, que de

nenhuma definição se pode esperar que abrace mais do que um certo número de suas formas inumeráveis.

XII. A particular característica, que distingue o pitoresco das características de um outro sujeito que pertence aos mais altos índices artísticos (e somente isso é necessário determinar para o nosso atual propósito), pode ser definida brevemente e de modo claro: o pitoresco, nesse sentido, é *Sublimidade Parasitária.* Naturalmente, cada forma de sublimidade, assim como cada forma de beleza é, em sentido puramente etimológico, pitoresca, isto é, apta a se tornar objeto de uma pintura; e cada forma de sublimidade é, também no sentido a que me refiro, pitoresca, enquanto oposta à beleza. Quer dizer, há mais pitoresco nos temas de Michelangelo que nos de Perugino, proporcionalmente à prevalência do elemento sublime sobre o belo. Mas, aquela característica cujo propósito último se reconhece, geralmente, como degradante para a arte, é uma sublimidade *parasitária,* ou seja, uma sublimidade que depende de fatores acidentais ou de características menos essenciais dos objetos aos quais ela pertence. O pitoresco *se desenvolve especificamente, na proporção exata à distância do centro conceitual daqueles pontos característicos sobre os quais a sublimidade está fundada.* Dois conceitos portanto, são essenciais para a definição do pitoresco: o primeiro, aquele da sublimidade (de fato, a pura beleza não é certamente, pitoresca, só se tornando tal quando a ela se mistura um elemento sublime). O segundo, a condição subordinada ou parasitária de tal sublimidade. Qualquer caractere da linha ou da sombra ou da expressão que produza, portanto, efeito de sublimidade, terminará por produzir o pitoresco. O que são esses caracteres, tentarei mostrar exaustivamente, logo em seguida. Entre aqueles que são em geral reconhecidos, posso elencar as linhas angulosas e quebradas, as decisivas contraposições de luz e sombra, as cores profundas, intensas ou em claro contraste. Todos esses caracteres produzem o seu efeito em um grau ainda mais alto quando, por semelhança ou analogia, nos recordam objetos nos quais reside uma efetiva e essencial sublimidade, como rochas ou montanhas, nuvens tempestuosas ou vagas marinhas. Ora, se a estes caracteres, ou outros ainda de sublimidade mais alta e abstrata encontrássemos no próprio coração e na essência daquilo que contemplamos, como no caso da sublimidade em Michelangelo, que depende mais da expressão das posturas mentais das suas figuras que

das linhas ainda que nobres da sua composição, a arte que representa estes caracteres não pode ser propriamente dita pitoresca. Ao contrário, se as encontrássemos presentes em qualidades acidentais ou exteriores, se poderia falar de pitoresco bem definido.

XIII. Assim, na execução das feições da figura humana por parte do Francia ou do Angelico, o emprego das sombras tem somente a finalidade de tornar claros os contornos, terminando a atenção do observador por ser dirigida exclusivamente para estas feições (vale dizer, sobre caracteres essenciais dos sujeitos representados). Toda a força e sublimidade das suas obras se concentram sobre estas, e as sombras não existem senão em função delas. Ao contrário, em Rembrandt, Salvator ou Caravaggio, as linhas do rosto são usadas *em função das sombras* e a atenção do observador, assim como a força compositiva do pintor, é atraída por elementos acidentais de luz e de sombra que se difundem através ou em torno daquelas feições. No caso de Rembrandt, além do mais, há frequentemente uma essencial sublimidade na invenção e na expressão, encontrada sempre em alto grau na luz e na sombra enquanto tais. Todavia, na maioria das vezes trata- se de uma sublimidade parasitária ou enxertada do exterior em relação ao sujeito pintado, e, só entre estes limites, de efeito pitoresco.

XIV. Na execução das esculturas do Parthenon, a sombra é frequentemente usada como um fundo escuro sobre o qual são traçadas as formas. Esse é, evidentemente, o caso das métopas, e deve ter sido, mais ou menos, o mesmo no caso do frontão. Mas, o uso daquela sombra tem exclusivamente a função de mostrar os contornos das figuras, e é sobre as *suas linhas* e não sobre as formas das sombras que se formam atrás delas, que o artista e o observador se concentram. As figuras em si, são concebidas, sempre que possível, em plena luz, graças também aos seus luminosos reflexos. Elas são traçadas exatamente como são desenhadas as figuras brancas sobre o fundo negro, nos vasos. Os escultores rejeitaram, ou pelo menos se esforçaram em evitar, todas aquelas sombras que não eram absolutamente necessárias à explicitação da forma. Ao contrário, na escultura gótica, a sombra se torna ela própria um objeto de reflexão, sendo considerada como uma cor escura, a ser distribuída em certas áreas aptas a este tratamento.[19] As figuras, muito frequentemente, são distribuídas sobre as superfícies de tal forma

a subordinarem-se ao deslocamento das diversas divisões, e as suas vestes são representadas com ênfase, a custo das formas que recobrem, de modo a aumentar a complexidade e a variedade dos pontos de sombra. Existem assim, tanto na escultura quanto na pintura, duas escolas, de alguma maneira contrapostas, uma das quais se baseia, para os seus temas, nas formas essenciais das coisas e a outra nas luzes e sombras acidentais, que se determinam sobre estes. O antagonismo pode ser resolvido de vários modos: a meio caminho, como no caso de Caravaggio, e todos os graus de nobilidade e de degradação nas diversas maneiras, mas, uma será sempre reconhecida como a escola pura, e a outra como aquela pitoresca. É possível encontrar traços da escola pitoresca nas obras gregas, traços da escola pura e não pitoresca no gótico, existindo em ambos os casos exemplos inumeráveis, sobretudo nas obras de Michelangelo, nas quais as sombras se tornam dignas de apreciação enquanto meios de expressão, e portanto se colocam entre os caracteres essenciais. Não posso agora adentrar-me nestas inumeráveis distinções e exceções, porque me interessa somente demonstrar com quanta amplitude se possa aplicar a definição geral.

XV. E mais, a distinção poderá ser encontrada não só entre forma e sombra, enquanto objeto de escolha, mas também entre formas essenciais e não essenciais. Em escultura, uma das distinções principais entre a escola dramática e aquela pitoresca se pode individuar no modo com que são tratados os capitéis. Para um artista dos tempos de Péricles, estes deviam ser considerados como excrescências, indicados por poucas e esquemáticas linhas sumárias e subordinados, em cada particular, à forma dominante das linhas do rosto e da figura do corpo. Não é necessário demonstrar o quanto esta era uma concepção totalmente artística, e não de característica nacional. Basta somente recordar, as ocupações dos espartanos, como vêm referidas por um espião persa às vésperas da batalha das Termópilas, ou dar uma olhada nas descrições de Homero relativas à forma ideal, para nos darmos conta do quão puramente *escultural* fosse aquela norma que reduzia a poucas linhas a representação dos capitéis para que estas não interferissem, dado os inevitáveis riscos representados pelo material, na clareza das formas da figura humana. Ao contrário, na escultura mais tardia, os capitéis são quase o objeto principal das atenções do executor. Enquanto as feições e os membros são executados de modo acanhado e

sumário, os capitéis ondulados e cheios de caracóis, com uma superfície decisivamente movimentada e rica de sombras, são distribuídos em massas tão elaboradas, de forma a se tornarem ornamentais. As linhas e o claro-escuro dessas massas são autenticamente sublimes, mas de uma sublimidade tal que, no confronto com a criatura representada, é parasitária, e portanto pitoresca. No mesmo sentido pode- se entender o uso deste termo aplicado à pintura moderna que se ocupa da representação de animais, caracterizada como é por uma atenção toda especial pela cor, o brilho e estrutura da pele. Mas não é só à arte que essa definição se adapta. Nos próprios animais, quando sua sublimidade depende das formas e dos movimentos musculares, ou dos seus atributos essenciais e principais, como, talvez, mais que em nenhum outro, no cavalo, não os definimos pitorescos, mas os consideramos particularmente aptos a serem representados juntos a sujeitos puramente históricos. Porém, à medida que seu caráter de sublimidade passa a caracteres acessórios, quase excrescências, como a juba para o leão, os cornos para o cervo, o manto eriçado para o asno, segundo o exemplo que já propus antes, o manto listrado para a zebra, ou a plumagem em geral, então estes se tornam pitorescos, e só o serão, na representação artística, na proporção da peculiar proeminência reservada àqueles elementos acessórios. Frequentemente, pode acontecer que seja muito oportuno que esses elementos assumam tal importância. Muitas vezes, é nesses aspectos acessórios que reside o seu mais alto grau de majestade, como no caso do leopardo e do javali. E nas mãos de homens como Tintoretto e Rubens, esses atributos se convertem em meios para tornar ainda mais intensos os efeitos mais altos e mais ideais. Mas a inclinação dos seus pensamentos em relação ao pitoresco é sempre distintamente reconhecível, enquanto permanece limitada à superfície, ao caráter menos essencial, e da mesma emana uma sublimidade diferente daquela da própria criatura. Uma sublimidade que é em todo o caso, comum a todos os objetos da criação, e a mesma nos seus elementos construtivos, em qualquer ponto onde a procuremos: nas rugas e nas pregas de um manto de pelo ríspido, nas fendas e nos abismos da rocha, nas manchas de arbustos que despontam ao longo as paredes dos montes ou os encostas das colinas, no continuo alternar de regozijo e melancolia das matizes da concha, da pluma ou da nuvem.

XVI. Então, retornando ao nosso tema, ocorre que, em arquitetura, a beleza acrescentada e acidental é muito frequentemente incompatível com a conservação do caráter originário da obra. Por isso, o pitoresco é sempre procurado nas ruínas, pensadas enquanto decadência. Ao contrário, ainda quando é procurado desse modo, ele consiste simplesmente na sublimidade das fendas, ou das fraturas, ou das manchas, que lhe conferem aquelas condições de cor e de forma que são universalmente amadas pelo olhar humano. E quando nos movemos nessa direção até a supressão dos caracteres autênticos da arquitetura, então se está no âmbito do pitoresco, e o artista que olha ao talo da hera ao invés do fuste da coluna, está levando às últimas consequências, com uma liberdade ainda mais arbitrária, a escolha que já havia feito o escultor da decadência em favor dos capitéis, em vez do vulto da estátua. Mas, quando o pitoresco consegue manter-se coerente com os caracteres intrínsecos da arquitetura, heis que a função dessa forma de sublimidade exterior da arquitetura é, sem dúvida, mais nobre do que a de qualquer objeto, porque ela testemunha da idade da obra: daquilo que, como se disse, consiste a maior glória do edifício. Portanto, os sinais exteriores dessa glória, que têm uma força e uma atribuição maiores que qualquer outro que pertença à pura beleza sensível, podem fazer parte do círculo dos caracteres puros e essenciais da arquitetura. Segundo penso, esses caracteres são de tal forma essenciais, que acredito que um edifício não possa ser considerado no seu pleno regozijo antes que já tenham passado para além de quatro ou cinco séculos. Penso, também, que a total escolha e disposição dos seus detalhes deveria ter como referência a sua aparência depois deste período, de forma que, nada seria admitido que viesse a sofrer danos materiais devidos a alteração das superfícies causadas pelas intempéries, ou a degradação estrutural que um lapso de tempo assim tão longo implicaria.

XVII. Não é minha intenção deter-me em algumas questões que a aplicação desse princípio comporta. São de uma envergadura excessivamente grande e complexa, para que eu possa, ainda que ligeiramente, fazer aqui algumas considerações em razão dos limites dentro dos quais me movo. É necessário porém, observar que, em geral, os estilos arquitetônicos pitorescos, no sentido acima empregado em relação a escultura, nos quais a decoração está subordinada à disposição de pontos de sombra mais do que à pureza da linha, não só não são

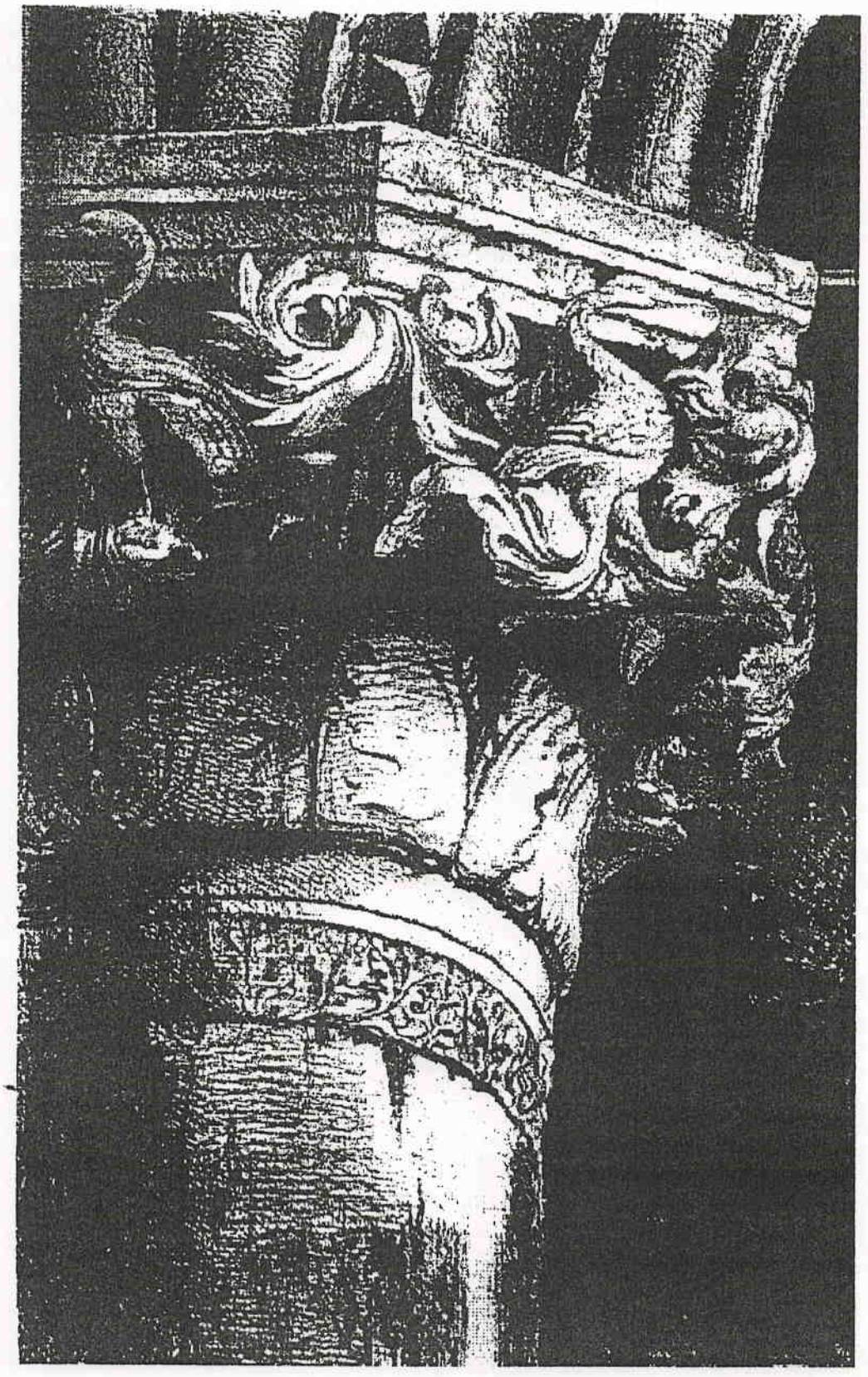


Fig. II

prejudicados, como também ganham em riqueza de efeito quando os seus detalhes estão parcialmente gastos. Eis porque estilos desse gênero, sobretudo aqueles que fazem parte do gótico francês, deveriam ser sempre adotados quando os materiais a serem empregados estão sujeitos a degradação, como o tijolo, a arenária ou a pedra calcária menos compacta, enquanto os estilos que de alguma maneira devam contar com a pureza da linha, como o gótico italiano, deveriam ser completamente executados com materiais duros e não degradáveis, como o granito, o silicato ou os mármores cristalinos. Não pode haver dúvida que a natureza dos materiais disponíveis tenha influenciado no nascimento e o desenvolvimento de ambos os estilos: e isto deveria ser ainda mais determinante para a nossa escolha de um ou de outro.

XVIII. Não faz parte do meu atual intento considerar de forma exaustiva o segundo dos grandes deveres que nos compete, do qual falei antes: a conservação da arquitetura que já possuímos. Mas, me permitirei algumas considerações, particularmente necessárias nos tempos em que vivemos. Nem o público, nem aqueles a quem é confiado a conservação dos monumentos públicos compreendem o verdadeiro significado da palavra *restauro*. Ela significa a mais total destruição que um edifício possa sofrer: uma destruição no fim da qual não resta nem ao menos um resto autêntico a ser recolhido, uma destruição acompanhada da falsa descrição da coisa que destruímos.[20]Não nos enganemos numa questão tão importante: é *impossível* em arquitetura restaurar, como é impossível ressuscitar os mortos, ainda que, não tenha sido nunca grande e belo. Aquilo sobre o qual tenho insistido, indicando como a vida do todo, aquele espírito que somente nos é chegado pelas mãos e olho do executor, não pode ser nunca restituído. Talvez uma outra época possa produzir um outro espírito, e então se tratará de um novo edifício; mas não se pode fazer apelo ao espírito dos executores que estão mortos, e não se pode lhes pedir para guiar outras mãos e outras mentes.[21] É uma empresa claramente impossível, quando se trata de executar uma cópia fiel e sincera dos mesmos. Que reprodução se poderá executar de superfícies que estão consumadas de meia polegada? Todo o inteiro requinte do acabamento de superfície da obra estava exatamente naquela meia polegada que se foi. Se tentares restaurar aquele acabamento, não podeis faze-lo senão arbitrariamente. Se

AFORISMO 31
O chamado restauro é a pior das destruições.

copiares aquilo que se permaneceu, assegurando o máximo possível de fidelidade (e que atenção, ou meticulosidade ou custo está em condições de garanti-lo ?), como pode a nova obra ser melhor que a velha? E no entanto, naquela velha havia um *quê* de vitalidade, um quê de misterioso e sugestivo vestígio daquilo que ela foi, e daquilo que se perdeu; um quê de suavidade naquelas linhas macias modeladas pelo vento e pela chuva, que não pode ser encontrada na brutal dureza do entalhe novo. Olhai os animais que vos apresentei na figura II[22] como exemplo de uma obra viva, e imaginai como deveriam ser marcadas as escamas e os pelos antes que se perdessem, ou as pregas daquela sobrancelha. Quem as poderá restaurar? A primeira operação do restauro (e isto eu vi, mais de uma vez, no Batistério de Pisa, no Ca' d'Oro de Veneza, na Catedral de Lisieux) consiste em fazer em pedaços a obra original. A segunda, geralmente, consiste em colocar no edifício as mais baratas e vulgares imitações que não podem ser percebidas como tais. Em todo o caso, embora elas sejam fiéis e elaboradas, se tratará sempre de imitações, de cópias frias, daquelas partes que *podem* ser modeladas com acréscimos arbitrários. E a minha experiência até agora me tem oferecido somente um exemplo, aquele do Palácio da Justiça de Rouen, em que , pelo menos isso, o mais alto grau de fidelidade possível foi realizado, ou pelo menos tentado.

XIX. Portanto, não falemos de restauro. Trata-se de uma mentira do princípio ao fim. Pode-se fazer a cópia de um edifício como se pode fazer a de um cadáver: a cópia pode trazer dentro de si a estrutura dos velhos muros, como a forma de um rosto pode conter um esqueleto, em nenhum dos dois casos consigo ver alguma vantagem; e não me interessa. Mas o velho edifício estará destruído, e nesse caso de modo mais definitivo e irremediável do que se ele tivesse se desmoronado em um monte de pó, ou se tivesse sido fundido em uma massa de argila. Tem sido possível recolher mais, das ruínas de Nívide do que jamais será possível da re-construida Milão.

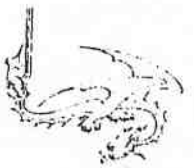
E no entanto, se diz, o restauro pode representar uma necessidade. Certo! Olhemos bem de frente essa necessidade e tentemos entendê-la nos seus verdadeiros termos. É uma necessidade destrutiva. Portanto, aceitai-a assim; e então demoli todo o edifício, espalhai as suas

pedras nos lugares mais remotos, utilizai-as como lastros de navios, ou como material de construção, se quiseres. Mas fazei-o honestamente, não eleveis um monumento à mentira, no seu lugar. Olhai essa necessidade bem no rosto, antes que ela surja, e então, podereis preveni-la. O princípio vigente hoje (um princípio que estou convencido, pelo menos na França, *é sistematicamente colocado em ato pelos construtores*, com a finalidade de encontrar trabalho para si, visto que a Abadia de Saint Ouen foi demolida pelas autoridades locais de modo a criar trabalho para alguns vagabundos), consiste primeiro, em negligenciar os edifícios para depois proceder ao seu restauro. Tomai, atentamente cuidado, com os vossos monumentos, e não tereis nenhuma necessidade de restaurá-los. Poucas lâminas de chumbo colocadas à tempo sobre um teto, poucas folhas secas e gravetos retirados à tempo por um jato de água, salvariam tanto o forro quanto os muros da ruína. Vigiai um velho edifício com atenção cuidadosa; protegei-o o melhor que poderes e a qualquer custo, de qualquer sinal de deterioração. Contai aquelas pedras como contas as gemas de uma coroa; colocai em torno dele vigias como se tratasse das portas de uma cidade assediada. Onde a estrutura muraria mostra esgarçamento, fazei-a compacta utilizando o ferro.[23] E onde ela cede, escorai-a com madeira. Não vos preocupai com a feiura desses apoios: melhor ter uma muleta que ficar sem uma perna. E tudo isso, fazei-o amorosamente, com reverência e continuidade, e mais de uma geração poderá ainda nascer e morrer à sombra desse edifício. Ao fim, também ele deverá viver o seu dia extremo. Mas deixemos que esse dia venha abertamente e sem enganos, e não permitamos que algum falso e desonroso substituto, o prive dos ofícios fúnebres da memória.

XX. De devastações mais desenfreadas e ignorantes é inútil falar. As minhas palavras não poderão por certo alcançar aqueles que os cometeram[24], e todavia, quer me escutem ou não. Não posso calar a verdade, ainda uma vez visto que, a nossa decisão de conservar ou não os edifícios das épocas passadas não é questão de oportunidade ou de sentimento. Nós *não temos o direito de tocá-los*. Não são nossos. Eles pertencem, em parte, àqueles que os construíram, e em parte a todas as gerações de homens que deverão vir depois de nós. Os mortos têm ainda os seus direitos sobre eles: tudo aquilo para o qual eles trabalharam, a glória de uma realização, a expressão de um sentimento

religioso ou de qualquer outra coisa que eles tenham querido fazer permanecer naqueles edifícios, são coisas que não temos o direito de destruir. Aquilo que construímos para nós próprios, estamos livres para demolir, mas os direitos de outros homens, sobre aquilo para a realização do qual eles empenharam suas energias, a sua riqueza e a sua vida, não se extinguem com a sua morte. Nem mesmo nos é dado o direito de usar à nossa vontade tudo o quanto eles nos deixaram, porque essa herança pertence a todos os seus sucessores. Pode ainda acontecer, que no futuro seja motivo de dor ou causa de sofrimento para milhões de pessoas que nós havendo consultado nossos interesses momentâneos tenhamos abatido os edifícios os quais decidimos nos privar. Essa dor, essa perda, não temos o direito de infringi-la. Será que a Catedral de Avranches pertencia mais aquela gentalha que a destruiu, mais do que a nós, que hoje caminhamos para frente e para trás, com dor, sobre as suas fundações? Nenhum monumento pertence àquela gentalha que desafoga a sua violência sobre ele. Porque de gentalha se trata, e desse modo permanecerá sempre. Não consta que seja enfurecida ou possuída por uma deliberada loucura, que se trate de uma multidão incontrolável ou que seja reunida em pequenos grupos. O povo que se abandona à destruição de qualquer coisa, sem uma razão, é gentalha, e a Arquitetura acaba sempre destruída sem razão. Um belo edifício necessariamente vale o terreno sobre o qual surge, e será assim até que a África Central e a América não se tornarem populosas como o Middlesex Não existem no mundo causas válidas, de qualquer tipo, que sirvam de motivo para a sua destruição, e, se nunca chegaram a sê-lo, certamente não o seriam agora, quando o lugar do passado e do futuro, nas nossas consciências, foi usurpado por um presente feito de inquietações e de descontentamento.[25] A própria paz da natureza está cada vez mais distanciada de nós. Milhões de pessoas que, em certa época, constrangidas a viagens necessariamente prolongadas, estavam sujeitas a uma certa influência proveniente do céu silencioso e dos campos adormecidos na sua quietude, uma influência mais efetiva que consciente ou declarada, agora trazem também consigo o febril fervor sem descanso da sua vida. E ao longo das artérias ferroviárias que percorrem o corpo do nosso pais, batem e escorrem os impetuosos impulsos originados deste fervor, cada vez mais ardente e excitado. Toda a vitalidade se concentra, através dessas palpitantes artérias, no coração da cidade; o campo é cortado, como um mar verde, por pontes

estreitas, e nós somos expulsos, como uma multidão cada vez mais numerosa que se aglomera às portas da cidade. A única influência que pode, de algum modo, tomar o lugar das florestas e dos campos *em um mundo como este*, é a força da antiga Arquitetura. Não vos descartai desta, pelo gosto de ter uma praça de forma regular, ou uma alameda arborizado, uma rua elegante ou cais sem obstáculos. O orgulho de uma cidade não reside nessas coisas. Deixai-as à plebe. Mas recordai que haverá, seguramente, alguém nessa cidade cujos muros perderam o seu sossego, que desejarão outros lugares, nos quais possa passear, outras formas arquitetônicas que se lhe ofereçam cordialmente à vista, como aquele que frequentemente, sentava-se lá onde batia o sol poente, para observar as linhas da cúpula de Florença que se desenhava sobre a abobado do céu, ou como aqueles que, quotidianamente, das salas dos seus palácios, podiam rever os lugares onde os seus pais jaziam em repouso, na encruzilhada das escuras ruas de Verona.



APÊNDICE

CRONOLOGIA[1]

1819 De família burguesa, John Ruskin nasce em Londres. Em razão dos negócios do pai (comerciante de vinhos), ou da frágil saúde do filho único, a família Ruskin viaja muito: interior da Inglaterra, Escócia, França, Bélgica, Itália, Suiça. Alguns acontecimentos políticos e culturais marcam o ano do seu nascimento: nascimento da Rainha Victoria, Hegel publica *Lições sobre a História da Filosofia*; o primeiro navio à vapor cruza o Atlântico; agravamento da agitação operária na Inglaterra com forte repressão governamental

1826 Com apenas sete anos, escreve e ilustra *Harry and Lucy concluded.*

1828 Compõe seus primeiros poemas: *Eudosia: a Poem on the Universe*, e *A Poem on Skiddaw.*

1829 Escreve em homenagem ao pai o ensaio *Battle of Waterloo: a Play in two Acts, with other small Poems* e o poema *Etna.*

1830 Aos onze anos toma aulas privadas de latim e grego. No ano seguinte inicia aulas de francês e geometria. Escreve o poema *The Faries* e desenha a ponte de Dulwich.

1831 Escreve *The Eternal Hills* e *The Iteriad*, diário da viagem realizada ao Lake District, em versos. Recebe de um sócio do pai o livro *Italy* de Rogers, ilustrado por Turner por quem nutrirá profunda admiração por toda a vida.

1833 Sempre em companhia dos pais, viaja através do Rio Reno, Floresta Negra até a Suiça. Conhece os Alpes, pelos quais nutrirá grande paixão. À imitação de *The Lady of the Lake* de Scott, escreve neste ano, em versos, o diário da viagem realizada de Calais à Gênova.

1834 Aos quinze anos, publica no *Magazine of Natural History* de Londres, seus primeiros trabalhos: um ensaio sobre as extratificações do Monte Branco; uma nota sobre perfurações em um tubo de chumbo feita por ratos; pesquisa sobre as causas da mudança da cor da água do Reno.

1835 Gravemente enfermo (pleurite), viaja a Veneza. Escreve em versos, o diário de uma viagem através da França até Chamonix; Publica três poemas no *Friendship's Offering*, editado por Smith, Elder & Co.

1836 Apaixonado por Adèle Domecq, escreve para ela o poema *To Adèle*. Tambem em versos escreve *Leoni: a Romance of Italy*, hábil imitação de Byron e o seu primeiro trabalho sobre crítica de arte: *Ensaio em defesa de Turner*, escrito com muito empenho e entusiasmo contra o *Blackwood's Magazine* que havia atacado o pintor. Publica no *Magazine of Natural History* os ensaios: *The Induration of Sandstone* e *Observations on the Temperature of Spring and River Water*. Tem dezesete anos; frequenta Oxford.

1837 Escreve o conto *Velasques, the Novice*, o drama *Marcolini* e uma série de artigos sob o psedônimo "Kata Phusin" intitulados *The Poetry of Architecture; or the Architecture of the Nations of Europe considered in its association with Natural Scenery and Natural Charater*, publicados no *Loudon's Architectural Magazine*.

1838 Escreve para o *Loudon's Architectural Magazine* cinco artigos intitulados *The Convergence of Perpendiculars* e o ensaio *The Comparative Advantages of the Studies of Music and Painting*. Adèle Domecq é pedida em casamento pelo barão Duquesne. Ruskin muito perturbado escreve o longo poema de amor *Farewell*, dedicado à amada.

1839 Escreve *Remarks on the present state of meteorological Science*, publicado no *Transact. meteor. Soc.*, o premiado, *Salsette and Elephanta*, para o *Newdigate Prize* e o artigo *Wether Works of Art may, with propriety, be combined with the sublimity of Nature; and what would be the most appropriate situation for the propposed Monument to the Memory of Sir Walter Scott in Edinburgh*, para o *Loudon's Architectural Magazine*.

1840 Recebe de presente do pai o *Winchelsea* de Turner, de quem já possuia outras duas obras: *Richmond Surrey* e *The Gosport*. Escreve *The King of the Golden River; or the Blank Brothers: a Legend of Syria* e o poema *The Broken Chain*, publicado no *Friendship's Offering*. Casamento de Adèle com o barão Duquesne. Na primavera deste ano, Ruskin está muito debilitado fisicamente; apresentando recorrentes episódios de hematêmese, Afasta-se de Oxford pelo período de um ano e meio. Viaja com os pais para Roma.

1842 Retornando a Oxford é laureado Bachelor of Arts. No outono e inverno escreve o v.1 do *Modern Painters*, em grande parte dedicado a Turner.

1843 É publicado o v.1 do *Modern Painters*.

1844 Em visita ao Louvre entra em contacto com as obras de Tiziano, Veronese, Bellini e Perugino que o impressionam vivamente. Retornando à Londres, decide aprofundar estudos sobre a História da Arte.

1845 Visita Pisa, Florença, Lucca, Verona e finalmente Veneza. Uma profunda depressão física (provavelmente malária) e psiquica o obriga a retornar à Londres. Abandona a poesia.

1846 É publicado o v.2 de *Modern Painters*. Retorna à Itália: Torino, Verona e Venezia. Se apaixona por Charlotte Lockhort, que entretanto não corresponde aos seus sentimentos. Escreve a resenha *Lord Lindsay's Christian Art*, publicada em 1847 na *Quarterly Review*.

1848 Se casa com Ephemia Chalmers Gray. Viajem a Estrasgurgo; enquanto desenha a Catedral, sofre um violento ataque dos pulmões que o constringe a retornar à pátria. *Eastlake's History of Oil Painting* é publicado na *Quarterly Review*.

1849 É publicado *The Seven Lamps of Architecture*, escrito no inverno precedente. O livro é republicado em diversas edições: 1883, Orpington; 1900, London; 1907, Lipsia; 1925, London. Viajem aos Alpes. Se estabelece com a mulher em Veneza para dedicar-se ao

estudo da arquitetura antiga; desenha muito, sobretudo o Palácio Ducal e a Praça de São Marcos.

1851 *Examples of the Architecture of Venice*. London: Smith, Elder & Co. São publicados *The Stones of Venice*, v.1, que ele havia escrito durante o ano precedente, *Notes on the Construction of Sheepfonds*, um apelo aos anglicanos e aos presbiterianos no sentido de uma pacífica convivência, para além do ensaio em defesa da nova corrente pictórica *Pre-Raphaelitism*. Morre o pintor Turner.

1852 Viaja mais uma vez a Veneza que o deselude profundamente. Em carta ao poeta Rogers, afirma que preferiria vê-la arruinada a vê-la transformar-se em uma afrancesada cidade moderna.

1853 Conclui os v. 2 e 3 do *The Stones of Venice*, publicados pela Smith, Elder & Co; escreve os ensaios sobre os afrescos de Giotto na Capela da Arena de Padova publicados em tres partes sob o título *Giotto and his works in Padua*, e as *Lectures on Architecture and Painting*; realiza algumas conferências sobre arquitetura e pintura na Edimburgh Philosophical Institution. Hospeda o pintor J. Everett Millais, que realiza o retrato dos conjuges. Euphemia deixa o marido e pede judicialmente a separação. Ruskin retorna definitivamente à casa dos pais.

1854 Em companhia dos pais viaja à Suiça, onde executa muitos desenhos para uma futura história ilustrada desse país, que entretanto são publicados mais tarde nos últimos volumes do *Modern Painters*. Defende entusiasticamente Light of the Word de Holman Hunt em três cartas ao *Times*; publica *The Opening of the Crystal Palace*. Nesse período seu interesse cultural se desloca cada vez mais para as causas sociais e nas freqüêntes conferências que realiza na época sobre arte termina por enveredar nas questões relativas à vida dos povos. Dá especial atenção ao trabalho que desenvolve para o *Working Men's College*, uma instituição fundada por Frederick Denison Maurice, Furnivall, Thomas Hughes e Charles Kingsley, ao qual juntamente com W. Morris entre outros se dedicará com paixão. Dá aulas de desenho e funda uma escola para desenhistas, copistas e gravadores.

1855 Publica *Notes on some of the principal Picturs exibited in the Rooms of the Royal Academy*, muito difundidas entre pintores e críticos de então, contribuindo vivamente para a educação artística do público.

1856 São publicados os v.3 e 4 do *Moderns Painters* e *The Harbours of England*, onde são descritas e comentadas pinturas de Turner tendo como tema portos ingleses. Se empenha num formidável trabalho de catalogação dos estudos e desenhos de Turner deixados por este ao Estado. Apresenta conferências em várias cidades inglesas sobre temas sociais, onde expõe suas idéias revolucionáris.

1857 Publica o manual de desenho, *The Elements of Drawing*, que alcança enorme sucesso mas que mais tarde o próprio Ruskin renegará por trazer segundo ele ensinamentos incorretos, como o "conselho de não começar a desenhar em outline". São publicados também *The Political Economy of Art* e *Notes on the Tuner Gallery at Malborough House*.

1858 Viaja muito pelo interior da Inglaterra proferindo conferências. Dá aulas a Rose La Touche, uma garota de dez anos de quem se apaixona. Este sentimento marcará muito sua vida.

1859 Publicação do *The Two Path*, pela Smith, Elder & Co. e *The Elements of Perspective*, pela mesma editora. Viaja muito.

1860 Se intensifica o seu interesse pelas questões sociais e econômicas. Publica *Sir Joshua and Holbein* e o v.5 do *Modern Painters*. Os cinco volumes da obra são publicados juntos em 1873 e 1888, com acréscimos e índice. São publicados também quatro ensaios intitulados: *The Rocks of Honour, The veins of Wealth, Qui judicats Terram, Ad Valorem,*. Nestes artigos Ruskin critica violentamente a sociedade capitalista e industrial inglesa. A reação é pronta: os editores do *Cornhill Magazine* suspendem a publicação da série de artigos. No ano seguinte os mesmos vieram a constituir o volume *Unto this Last*.

1862 Uma segunda série de ensaios sobre economia política é publicada no *Fraser's Magazine*, mas a oposição pública é tão violenta que mais uma vez os mesmos são suspensos. Em 1872 os quatro ensaios são republicados sob o título de *Munera Pulveris*.

1863 *Forms of the stratified Alps of Savoy* é publicado no *Proceed. of R. Instit.* Republicado no mesmo ano pela *The Geologist.*

1864 Em virtude da morte do pai, herda uma considerável fortuna: casas, terrenos e 157.000 libras esterlinas.

1865 *Sesame and Lilies*: duas conferências apresentadas em Manchester no ano anterior (Of King's Treasuries e Of Queen's Gardens) são publicadas por Smith, Elder & Co. Mais tarde com o acréscimo de uma terceira proferida em Dublin (The Mistery of Life and its Art), são publicadas em um único volume. Nos sete anos que se seguem continua a proferir inúmeras conferências sobre os temas os mais variados: geologia, educação, música, política, economia etc, sempre sob o ponto de vista social, agora objeto principal de seu interesse.

1865/6 Nove artigos intitulados *The Cestus of Aglais*, são publicados no *Art Journal.*

1866 É publicado *The Crown of Wild Olive* e *The Ethics of the Dust*, ensaio sobre cristais e outros assuntos, escrito para adolescentes de uma escola em Chestershire.

1867 São publicadas no volume *Time and Tide*, vinte e cinco cartas endereçadas a um cortador de cana imaginário onde expõe suas idéias sobre a reestruturação social ele defendidas. Em 1909 as cartas são republicadas em Londres juntamente com *Sesame and Lilies.*

1868 Publica *The Queen of the Air*, três conferências sobre mitos gregos com numerosas citações dos Clássicos.

1869 É nomeado Slade Professor of Art em Oxford.

1870 Publica *Verona and its rivers*, no *Proceed. of R. Instit.* de Londres; publica também, *Lectures on Art*, suas primeiras conferências em Oxford, além do *Catalogue of Examples arranged for Elementary Study in the University Galleries.*

1871 Publica no *Metaphisical Society, The Range of intellectual conception, proportioned to the rank in animated life,* além do *Sesame and Lilies* na sua forma definitiva. Morte da mãe. Decide experimentar na prática suas idéias sociais e organiza a guilda The Guild of St. George.

1872 Publica: *Munera Pulveris, Aratra Pentelici, The Relation between Michael Angelo and Tintoret* e *The Angel's Nest.* Sofre uma profunda desilusão quando Rose La Touche, agora com vinte e três anos, recusa o seu pedido de casamento alegando motivos religiosos. Rose adoece.

1873 Seu estado de saúde física e mental piora consideravelmente. Sofre de insônias e alucinações. Trabalha muito. Escreve: *The nature and authority of miracle, Love's Meinie* e *Ariadne Florentine.* É chamado para ensinar por três anos em Oxford.

1874 Viaja mais uma vez à Itália; em Assis é tomado por violenta crise de alucinações. É publicado *Val d' Arno,* republicado em 1890 em Orpington com o título de *The Lectures on the Tuscan art directly antecedent to the Florentine Year of Victories.*

1875 Funda o Sheffield Art Museum, com obras da sua coleção privada ou por ele adquiridas.

1875/7 Publica *Mornings in Florence,* republicado em 1889 em Orpington e em 1905 em New York. Publicado em Paris em 1906 com o título Le Matins à Florence. Publicado em italiano, juntamente com Le pietre di Venezia em 1974.

1875-83 Publica *Deucalion.*

1875-86 Publica *Proserpina.*

1876 No dia de Natal, em estado de delírio vê Rose como Santa Úrsula e acredita ter readquirido a fé na imortalidade. Recebe uma vez mais o convite para dar aulas em Oxford por um período de três anos mas seu estado de saúde o obriga a demitir-se.

1877 Está em Veneza. É publicado o *Guide to the Principal Pictures in the Academy of Fine Arts at Venice.*

1877/8 É publicado *The Laws of Fésole.*

1877/84 É Publicado *St. Mark's Rest.* Edição italiana de 1904.

1878 Permanece em estado de delírio por mais de sete semanas initerruptas; sua saúde mental está definitivamente comprometida. São publicados *My First Editor* no *University Magazine, Notes on the Turner Exhibition at the Fine Art Society's Galleries* e *The Three Colours of Pre-Raphaelitism* no *Nineteeth Century.*

1880 Se dedica ao estudo das geleiras alpinas; começa a escrever *The Bible of Amiens.* São publicados *Elements of English Prosody, Arrows of the Chace* e *Our Father have told us.*

1880/5 É publicado *The Bible of Amiens.*

1881 Publica o Traveller's edition do *The Stones of Venice,* edição abreviada para viajantes proposta pelo próprio autor.

1883 É reeleito Slade Professor em Oxford e faz algumas conferências em Oxford, Londres e Coniston. Publica *The Arts of England.*

1884 Nova crise de saúde; abandona o ensino. Publica *The Storm Cloud of Nineteenth Century.*

1884/5 Publica *The Pleasures of England.*

1885 Se dedica inteiramente à elaboração da sua última obra: *Praeterita.* É publicada em Nova York sua obra completa sob o título de *The Works of John Ruskin.*

1885/9 É publicado *Praeterita.*

1886/7 É publicado *Dilecta.*

1888 Faz sua última viagem ao exterior: Suiça e Veneza. Ao retornar, em Paris, é acometido de forte crise, da qual não se recompõe mais, permanecendo os últimos onze anos de sua vida em estado de coma.

1900 A 20 de janeiro, morre serenamente, em Londres um ano antes da Rainha Victoria. Nesse mesmo ano Le Bon publica *Psicologia das multidões* e Freud, *A Interpretação dos sonhos*; Planck, formula a teoria dos quanta; Zeppelin constrói o seu próprio dirigível; inaugurada 10 Exposição Universal em Paris; se instala em Bruxelas a Internacional e morre em Weimar, Nietzsche

COMENTÁRIOS CRÍTICOS E NOTAS AO TEXTO

APRESENTAÇÃO

1 Comentário de Shelley, habitante de Londres no período, citado por BRESCIANI, M. S. M. *Londres e Paris do século XIX: O espetáculo da pobreza.* São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 22.

2 ENGELS, F. A organização da classe trabalhadora na Inglaterra. Apud. BRESCIANI, M. S. M. *Londres e Paris* ... op. cit. p. 23.

3 *A NATUREZA DO GÓTICO.* John Ruskin. Apresentação e Tradução por Lígia Larcher. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. UFBa, 1996. p. 18

4 RUSKIN, J. *Le Sette Lampade dell'Architettura.* Milano: Jaca, 1982. p.181-207: La Lampada della Vita.

5 *A NATUREZA DO GÓTICO* ... op. cit. p. 14

6 *A NATUREZA DO GÓTICO* ... op. cit. p. 23

7 RUSKIN, J. *Le Sette Lampade* ....p.181-207: La Lampada della Vita.

8 *A NATUREZA DO GÓTICO* ... op. cit. p. 23

9 Ibdem p.15

10 RUSKIN, J. *Le Sette Lampade* ....p.31: Prefacione all'edizione del 1880.

A LÂMPADA DA MEMÓRIA

1 NOTA DO TRADUTOR (a partir de agora, N.T.) A presente tradução foi realizada a partir da versão italiana proposta por Renzo Massimo Pivetti, Cf. RUSKIN, John. *Le Sette Lampade dell'Architettura.* Presentazione di Roberto Di Stefano. Milano: Jaca, 1982. 260p. cap.6, p.209-30: La Lampada della Memoria.
Posteriormente, todo o trabalho foi cotejado com o original inglês e a versão espanhola, segundo as respectivamente edições:
RUSKIN, John. *The Seven Lamps of Architecture.* London: George Allen & Unwin, 1925. 444p. cap.6, p.320-60: The Lamp of Memory.
RUSKIN, John. *Las Siete Lamparas de la Architectura.* Noticia liminar de Jose R. Destefano. Buenos Aires: El Ateneo, 1956. 293p. cap.6, p.209-30: La Lámpara del Recuerdo

[2] N.T. Trata-se do Jura (do latim "juria", floresta), sistema montanhoso entre a França e a Suíça e que se prolonga até a Alemanha. Sua formação e paisagem características - sucessão de altiplanos calcários em degraus de 500 a 1000 metros de altitude entremeados por curtos vales de paredes verticais - se devem ao levantamento dos Alpes, de quem constitui as fraldas ocidentais.
É em Chamonix, próximo de Champagnole, no sopé do Monte Branco que Ruskin aos 14 anos, passará uma temporada convalescendo de problemas pulmonares. A escolha do local conciliaria as questões de saúde com o desejo expresso pelo rapaz de conhecer o Monte Branco e confrontá-lo com os desenhos reproduzidos por Horace Bénédict de Saussure em 1804 nos seus "Voyages dans les Alpes". A paisagem alpina bem como a veneta que ele conhecerá aos 16 anos, marcarão de forma indelével o seu espírito vindo a se tornar em fontes de referências constantes em toda a sua obra. "A primeira vista dos Alpes foi para mim como uma revelação direta da benévola vontade na Criação [...] a adoração da natureza traz em si um sentimento da presença e do poder de um Grande Espírito, que a simples razão não pode evocar ou contestar. [...] Veneza e Chamonix são os meus dois limites sobre a terra." Cf. *LE PETIT ROBERT 2*, Paris: Le Robert, 1990: Jura. Cf. ROCCHI, G. ; LA REGINA, F. John Ruskin e William Morris. In: *RESTAURO*, Napoli, n.13/4, 1974. p.18. Cf. RUSKIN, J. *Praeterita*, c.2, § 50-1. Apud. PATETTA, L. *L'Architettura dell'Ecletismo*. Milano: Cittàstudi, 1995. p.166-7.

[3] N.T. Medida náutica de profundidade equivalente a 1,83 m.

[4] N.T. A paisagem entendida enquanto relação natureza/cultura, ou mais especificamente natureza/arte, ou ainda natureza/arquitetura, é uma das intuições ruskinianas mais significativas, vindo a se constituir em um dos fundamentos da sua estética. Para Ruskin, a natureza não é um valor absoluto, visto que ela retira o seu significado da sua relação com a arquitetura, enquanto essa deve as suas qualidades essenciais àquela, numa relação em que as coisas renováveis e que portanto são para sempre (a natureza) e as coisas que por serem perecíveis são mais preciosas na recordação (arquitetura), se relacionam entre si, explicitando o transcurso do tempo e compondo um cenário ideal onde Criador e Criatura se conciliam. É interessante notar que, se em *The Seven Lamps of Architecture* (1849) o tema da paisagem é articulado de forma abstrata, em *The Stones of Venice* (1841/3), Ruskin propõe o seu rebatimento em um modelo concreto como a demonstrar a confirmação dos seus princípios. Assim, o segundo capítulo do livro (O Trono) é inteiramente dedicado à definição das qualidades essenciais da Cidade de Veneza, indagada primeiro nas suas qualidades estéticas, na sua condição natural, no mágico cenário de água e céu sobre no qual ela fundou *o trono da beleza*. Só então, e em correlação a esse pano de fundo, ele passará nos capítulos seguintes a definir a arquitetura veneziana propriamente dita. Cf. RUSKIN, J. *Le Pietre* ... op. cit. p.69-72: Il Trono. Sobre o assunto ver também, BERNABEI, F. Saggio

Introdutivo. In: RUSKIN, J. *La Natura del Gotico.* Milano: Jaca Book, 1981. p.14.

5 N.T. A arquitetura, a natureza e a história entrelaçando-se problematicamente com os destinos da própria humanidade, põe a arquitetura numa posição de relevância social jamais vista.

6 N.T. Para Ruskin a arquitetura é a expressão material do caráter de um povo onde a casa ou *arquitetura doméstica*, base de toda a arquitetura, é o reflexo da retidão moral e da dignidade do seu construtor, visto que, o trabalho é o espelho do homem. "Uma pessoa boba constrói bobamente, um virtuoso, maravilhosamente e um viciado, baixamente. Se a estrutura das pedras é bem feita, isto quer dizer que um homem pensante a projetou, um homem atento a entalhou e um homem honesto a cimentou. Se ela tem ornamentos em excesso, quer dizer que seu entalhador foi excessivamente ávido de prazer, se os ornamentos são insuficientes, quer dizer que ele foi rude ou insensível ou estúpido. De maneira que [...] pode-se ler o caráter dos homens e das nações na sua arte como em um espelho, como em um microscópio e exaltado cem vezes, já que o caráter nos chega acentuado pela arte e se intensifica em todos os seus mais nobres deleites. [...] Ali (no trabalho), te asseguro, tu o tens no fundo do seu íntimo; tudo o que ele gosta, tudo o que ele vê, tudo o que ele pode fazer, a sua imaginação, os seus afetos, a sua impaciência, a sua rudez, a sua inteligência, tudo está ali."
A adequação entre a estética e a moral ou ética , entre o belo, o bom e o verdadeiro será tema central de toda a sua obra, mais uma vez exemplificada concretamente em *The Stones of Venice*, onde o apogeu e a decadência da arte veneta é estreitamente relacionada à nobreza de princípios e à dissolução dos costumes do seu povo, numa relação causal. Será através da arte que Ruskin irá por em causa a legitimidade histórica e moral da Inglaterra pré-industrial.
Cf. RUSKIN, J. The Queen of the Air, Lecture 3, § 102. Apud. DI STEFANO, R. *John Ruskin;* Interprete dell'Architettura e del Restauro. Napoli: Edizioni Scientifiche, s.d. p. 178-9. Cf. RUSKIN, J. *Le Pietre* ... op. cit.

7 N.T. "Não é necessário muito para humilhar uma montanha. Muitas vezes basta uma cabana . Não consigo nunca olhar o Col de Balme de Chamonix sem experimentar um violento sentimento de revolta contra uma pequena cabana de pedras para hospedagem que com seus muros de um branco esplendoroso, forma uma mancha quadrangular visível ao longo da crista verde, destruindo assim completamente toda ideia do seu moto ascendente. Uma simples casa de campo frequentemente tem condições de arruinar inteiramente uma paisagem e destronar uma dinastia de colinas; e a Acrópole de Atenas, o Partenon e tudo o mais, foi reduzida, me parece, a uma espécie de maquete em escala pelo edifício que ultimamente foi construído a seus pés. O fato é que, as colinas não são tão altas quanto nós a imaginamos e quanto à efetiva impressão de suas dimensões absolutamente incomparáveis se acrescenta o sentido do trabalho

manual e intelectual do homem, se alcança uma sublimidade que não pode ser comprometida senão por um erro grosseiro na disposição de suas partes." Cf. RUSKIN, J. *Le Sette Lampade* ... op. cit. p.106-7: La Lampada della Potenza.

[8] N.T. Ruskin se refere aqui obviamente às habitações operárias da periferia de Londres, associando a má qualidade dessas construções à degradação moral dos trabalhadores rebaixados na sua condição humana não só porque submetidos à prática inatural da divisão do trabalho e dos ritmos das máquinas, mas também porque forçados a uma vida de confinamento nas fábricas, reabastecidos de objetos cada vez mais vulgares (vale dizer industrializados) e circundados por ambientes cada vez mais insignificantes. "Muito mais do que qualquer outro mal dos nossos tempos, esta degradação do operário em máquina está levando as massas populares de todas as nações a uma luta vã, incoerente e destrutiva, por uma liberdade cuja natureza não sabem explicar. O grito que sai de cada boca contra a riqueza e a nobreza não é provocado pelo aperto da fome ou pelo aguilhão do amor próprio esmagado. Tais condições têm um grande peso e existiram em todas as épocas, mas os fundamentos da sociedade nunca foram tão abalados quanto nos dias de hoje, e não porque os homens estejam mal nutridos, mas porque não retiram nenhum prazer do trabalho com o qual ganham o pão, procurando na riqueza a única felicidade possível. Não sofrem tanto pelo desprezo das classes superiores, quanto por não suportarem a si mesmos, porque sentem que o tipo de trabalho ao qual foram condenados é verdadeiramente degradante e os torna menos homens a cada dia. [...] No passado, a separação entre nobre e pobre era simplesmente um muro elevado entre eles pela lei, agora é uma concreta e real diferença no nível de vida, um abismo entre os estratos mais altos e os mais baixos no terreno da humanidade, em cuja base se respira um ar pestilento." Cf. *A NATUREZA DO GÓTICO*. John Ruskin. Apresentação e tradução por Lígia Larcher Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. UFBa, 1996. p.16.
Para um maior aprofundamento do tema: Cf. ROCCHI, G. ; LA REGINA, F. John Ruskin e William Morris. In: *RESTAURO*, Napoli, n. 13/4, 1974. p.4-73 Cf. MARINO, Bianca Gioia. *William Morris*; La Tutela dei Monumenti come problema Sociale. Napoli: Edizioni Scientifiche, 1993. p.5-27.

[9] N.T. No original: *Il n'est rose sans épine.*

[10] N.T. No original: "Mit herzlichem Vertrauen/ Hat Johannes Mooter und Maria Rubi/ Dieses Haus bauen lassen./ Der liebe Gott woll uns bewahren/ Vor allem Ungluck und Gefahren,/ Und es in Segen lassen stehn/ Auf der Reise durch diese Jammerzeit/ Nach dem himmlischen Paradiese,/ Wo alle Frommen wohnem,/ Da wird Gott sie belohnen/ Mit der Friedenskrone/ Zu alle Ewigkeit."

[11] N.T. Sobre a questão do significado, presente em toda construção histórico-crítica ruskiniana e consequentimente nas suas leituras de monumentos Cf. BERNABEI, F. Saggio Introdutivo. In: RUSKIN, J. *La Natura del Gotico.* Milano: Jaka Book, 1981. p. 45-52: Il Simbolo.
Para uma análise crítica mais abrangente incluindo ilustrações do próprio autor, ver principalmente os capítulos *San Marco* e *Il Palazzo Ducale* em RUSKIN, J. *Le Pietre* ... op. cit.

[12] N.T. No original, "que dié legge".

[13] N.T. No original, figura V.

[14] N.T. O surgimento do fenômeno das multidões no século XIX foi considerado por Ruskin um acontecimento inquietante e lastimável na medida em que o homem na multidão perde os seus atributos verdadeiramente humanos. "Se pode arrastar uma multidão para onde se queira, porque a multidão pensa por contágio, tomando uma opinião como se pega um resfriado. E não há nada de tão insignificante que não a faça gritar como obcecada, nada de tão grande que não possa ser por ela esquecido em uma hora." Cf. RUSKIN, J. *Unto this Last,* Lecture I. Apud. DI STEFANO, *John Ruskin* ... op. cit. p.171. Sobre o tema das multidões no século XIX ver BRESCIANI, Maria Stela M. *Londres e Paris no século XIX*: O espetáculo da pobreza. São Paulo: Brasiliense, 1987. 127 p.

[15] N.T. Um dos tantos momentos em que Ruskin se refere ao imediatismo e à pressa moderno. Sobre o assunto ele dirá ainda: "O sistema de estradas ferroviárias é dirigido à gente que tendo pressa é miserável. Ninguém viajaria dessa maneira se tivesse tempo de vaguear sobre as colinas por entre as sebes dos campos ao invés de se transportar através de túneis (leia-se, metro) ou entre trilhos. [...] A ferrovia é em todas os seus aspectos uma questão de ganho a ser obtido o mais rapidamente possível e precisa ser eliminada. Ela transforma o homem de viajante em pacotes viventes durante todo o tempo em que ele permanece separado das nobres características da sua humanidade pelo poder de locomoção de dimensões planetárias. Não lhes peçam para admirar alguma coisa; seriam palavras ao vento. Leve-o sem perigo, libere-o o mais rápido possível e ele não lhe agradecerá por mais que isso." Cf. RUSKIN, J. *Le Sette Lampade* ... op. cit. p.155: La Lampada della Bellezza.

[16] N.T. O tempo como protagonista da arquitetura está na base da produção recente - a partir dos anos 60 - de arquitetos importantes como Aldo Rossi e Francesco Venezia entre outros, incidindo de forma marcante sobre suas poéticas. À propósito dos aspectos da sua formação que vieram a contribuir de forma decisiva na explicitação da sua linguagem, Rossi, afirma: "Estando em Sant'Andrea de Mantoa, tive essa primeira impressão da relação entre o tempo, no seu duplo significado atmosférico e cronológico, e a arquitetura; observava a neblina entrar na basílica, como frequentemente gosto de observá-la na

galeria de Milão, como elemento imprevisível que modifica e altera, como a luz e a sombra, como as pedras gastas e polidas pelos pés e pelas mãos de gerações de homens. Talvez fosse só isso o que me interessava na arquitetura, porque sabia que ela só se realizava através da forma precisa que combatia o tempo até ser destruída." Cf. ROSSI, Aldo. *Autobiografia Scientífica*. Parma: Pratiche, 1990. p. 9.

[17] N.T. O reconhecimento do valor histórico e estético conferido à patina - modificações impostas pelo tempo à matéria - já mencionado no § X e aqui enfatizado é consequência direta da relação natureza/ arte proposta por Ruskin se constituindo não só num dos fundamentos da estética ruskiniana, como também determinando o seu posicionamento radical em relação ao restauro. A patina não só "documenta" a passagem do tempo sobre a obra, como também aumentando os seus efeitos de sublimidade, a torna mais pitoresca. Sendo a patina um elemento acidental, vale dizer parasitário ela se torna essencial e portanto irrenunciável.
A questão da importância da patina será retomada sucessivamente por vários teóricos da conservação e restauro, de diferentes matrizes filosóficas, entre eles Boito (1893), Riegl (1903) mas sobretudo por Brandi nos anos 60 do nosso século. Cf. BOITO, C. I Restauri in Architettura. In: *Questioni di Belle Arti*. Milano: Hoepli, 1893. p.3-48. Cf. RIEGL, A. *Il Culto Moderno dei Monumenti*; Il suo Carattere e i suoi inizi. Bologna s.d. p.135-85. Cf. BRANDI, C. *Teoria del Restauro*. Torino: Einaudi, 1977. 154p.

[18] N.T. Ruskin se refere aqui aos prerafaelitas, movimento artístico surgido na metade do século XIX na Inglaterra, que tinha como objetivo a fundação de uma escola de pintura capaz de expressar profundas ideias e emoções. Posicionando-se contra o academicismo, seu ideal consistia em criar uma forma de arte mais expontânea, ligada mais diretamente à natureza, característica que julgavam determinantes na obra dos pintores anteriores a Raffaello. A ambiguidade desta posição se reflete também na temática oscilante entre temas de inspiração contemporânea e temas literários, históricos ou religiosos. Ruskin participou desse movimento. Sobre o assunto ver especificamente RUSKIN, J. *Turner e i Preraffaelliti*. Einaudi: Torino, 1998.

[19] N.T. "Não estou seguro se já tenha sido observado com suficiente frequência, como a escultura não é um simples entalhe da *forma* de alguma coisa em pedra. Ela é o entalhe do seu *efeito*. Muito frequentemente a forma real no mármore, não se assemelha minimamente ao modelo. É quase como se o escultor pintasse com o cinzel e a metade dos seus golpes não têm a finalidade de explicitar a forma mas de torná-la potente. São toques de luz e sombra; soerguem uma prega ou escavam um vazio não para representar verdadeiramente uma prega ou um vazio, mas para realizar um facho de luz ou uma mancha de sombra." Cf. RUSKIN, J. *Le Sette Lampade* ... op. cit. p. 202: La Lampada della vida.

[20] Falso também se entendido como paródia - o mais abominável sentido de traição.
N.T. Comentário acrescentado por Ruskin em nota de rodapé à segunda edição de 1880.
Nesse caso é particularmente esclarecedora a distinção raskiniana entre *imaginação* e *engano*." Se poderia supor que todo o reino da imaginação fosse também o reino do engano. Não é verdade." Imaginar de fato, é fazer voltar à mente coisas que conhecemos e contemplá-las sabendo que elas não estão e nem podem está presentes na realidade. "Um sonho é um fato tão real quanto à visão da realidade e só se torna engano se não nos damos conta que se trata de um sonho." O restauro, comumente entendido e que Ruskin não poderá concordar - recomposição de elementos faltantes com a consequente "reintegração" da imagem do edifício - retira do homem o atributo da imaginação "necessária à nossa dignidade de criaturas espirituais que estamos em condições de descobrir e discernir aquilo que não existe, e a nossa dignidade de criaturas morais de saber e admitir ao mesmo tempo que ela não existe." Cf. RUSKIN, J. *Le Sette Lampade* ... op. cit. p.68-9: La Lampada della Memória.

[21] N.T. A comparação com a polemica afirmação violletleductiana é inevitável: "Em circunstâncias análogas o melhor a fazer é colocar-se no lugar do arquiteto primitivo e supor o que ele faria se retornando ao mundo, lhe fossem dados os mesmos programas que nos são apresentados. " É possível afirmar ter sido Ruskin leitor do *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc, citado por ele em nota de rodapé quando da reedição de *The Seven Lamp of Architecture* em 1880, à propósito da decadência da decoração arquitetônica em período tardo gótico. Cf. *RESTAURO*. Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. Apresentação, tradução e notas por Odete Dourado. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. UFBa, 1996, 52p. (PRETEXTOS, série b, Memórias, 1) p.26. Cf. RUSKIN , J. *Le Sette Lampada*...op. cit. p.94: La Lampada della Verità.

[22] N.T. No original ilustração XIV.

[23] N.T. "Visto que, essa arte (arquitetura), desde o início deste século foi praticada na sua maior parte empregando o barro, a pedra e a madeira, o resultado foi que o senso das proporções e as leis da estrutura foram baseadas, uma completamente e a outra em grande parte sobre as necessidades consequentes do emprego de tais materiais e que o emprego exclusivo ou predominante de estruturas metálicas seria portanto sentido, em geral como uma transgressão aos princípios desta arte." Ele admite estar próximo o dia em que se desenvolverá um novo sistema de leis arquitetônicas que leve em conta plenamente o uso do ferro, mas que isso aconteça só depois de se estabelecer um completo domínio das características e uso do material. Em nota à edição de 1880 de The Seven Lamp, Ruskin lastima que a mania do ferro "tenha

transformado a nossa doce Inglaterra no homem da máscara de ferro." Enquanto esse domínio não se estabelece, por amor à verdade, que se use o ferro somente como elemento de ligação entre os materiais tradicionais, nunca como suporte. Cf. RUSKIN, J. *Le Sette Lampade* ... op. cit. p.74-5: La Lampada della Verità.

[24] Não verdadeiramente! Em toda a minha vida nunca tive notícia de maior desperdício de palavras que as minhas. Este parágrafo conclusivo do sexto capítulo é o melhor, creio eu, do livro, mas também o mais infrutífero.
N.T. Comentário acrescentado por Ruskin em nota de rodapé à segunda edição de 1880.

[25] N.T. "O grito que se eleva de todas as nossas cidades industriais , mais forte do que o estrondo das suas fornalhas, quer dizer exatamente isto: nós podemos fabricar tudo, menos homens. Esbranquiçamos o algodão, temperamos o aço, refinamos o açúcar, modelamos a cerâmica; mas reavivar, temperar, refinar ou modelar um único espírito vivente, não entra jamais nos cálculos dos nossos lucros." Cf. *A NATUREZA DO GÓTICO*. John Ruskin ... op. cit. p. 18

CRONOLOGIA

[1] N. T. A resenha cronológica aqui apresentada tomou como referência básica DI STEFANO, R. *John Ruskin* ... op. cit. p.39-44, enriquecida de contribuições diversas.

BIBLOGRAFIA

A NATUREZA DO GÓTICO. John Ruskin. Tradução e introdução por Lígia Larcher. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. UFBa, 1996. 75p. (PRETEXTOS, Série b, Memórias, 4)

ARGAN, G. C. Pittoresco e Sublime. In: _____*L'Arte Moderna. 1770/1970.* Firenze: Sansoni, 1983. p.9-14

BELLAVITIS, Giorgio. *Itinerari per Venezia.* Con saggi di Vittorio Sgarbi, Antonio Niero e Gabriele Rossi-Osmida. Roma: Espresso, 1980.

BOASE, Thomas S. R. Preraffaelismo e Purismo. In: *ENCICLOPEDIA UNIVERSALE DELL'ARTE.* Firenze: Sansoni, 1963. x v. V. 10,p. 940-4.

BOITO, Camillo. *Questioni Pratiche di Belle Arti.* Milano: Hoelpi, 1893. 86p.

BRANDI, Cesare. *Teoria dell Restauro.* Torino: Einaudi, 1977. 157p. (Piccola Biblioteca Einaudi, 318)

BRESCIANI, Maria Stela M. *Londres e Paris no século XIX*: O espetáculo da pobreza. São Paulo: Brasiliense, 1987. 127 p. (Tudo é História, 52)

CARCHIA, Gianni. *Retórica de lo sublime.* Madrid: Tecnos, 1994, 187p. (Coleccion Metropolis).

CHOAY, Françoise. *L'Allegorie du Patrimoine.* Paris: Seuil, 1992. 272p.

CROOK, J. Mordaunt. *The Dilemma of Style,* Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern. London: Murray, 1989. 285p.

DE FUSCO, Roberto. *A Idéia de Arquitetura.* Lisboa: Edições 70, 1984, 271p. (Arte & Comunicação).

DI STEFANO, Roberto. *John Ruskin;* Interprete dell'Architettura e del Restauro. Napoli: Edizioni Scientifiche, s.d. 203p. (L'Acropoli, 10).

FRAMPTON, Kenneth. *Historia Critica de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gilli,1944. 400p.

GRODECKI, Louis. *Architettura Gotica*. Milano: Electa, 1976. 219p. (Storia dell'Architettura).

HITCHOCK, Henry-Russell. *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. London: Peguin, s/d. 688p.

KANT, Emmanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. São Paulo: Papirus, 1995. p. 18-80.

LA REGINA, Francesco. William Morris e l'Anti-Restoration Movement. In: RESTAURO, Napoli, n.13/4, 1974. p. 77-147.

LA MONICA, Giuseppe. *Ideologia e Prassi del Restauro*. Palermo: Nuova Presenza, s.d. 310p.

MARINO, Bianca Gioia. *William Morris*; La Tutela dei Monumenti come problema Sociale. Napoli: Edizioni Scientifiche, 1993. 101p. (Collana Restauro, 2).

MIDDLETON, Robin, WATKIN, David. *Architettura dell'ottocento*; Difusione e Sviluppo del Classicismo e del Rivival Gotico. Milano: Electa, 1980. 2v., V.2, 403p. (Storia dell'Architettura).

PATETTA, Luciano. *L'Architettura dell'Ecletismo*; Fonti, teorie, modelli. 1750-1900. Milano: CittàStudi, 1995. 410 p.

RIEL, Alois. *Il Culto Moderno dei Monumenti*.; I suoi carattere e i suoi inizi. Bologna, s.d. 185p.

ROCCHI, Giuseppe; LA REGINA, Francesco. John Ruskin e William Morris. In: *RESTAURO*, Napoli, n.13/4, 1974. p.4-73.

RUSKIN, John. *The Seven Lamps of Architecture*. London: George Allen & Unwin, 1927. 444p.

_____ *Le Sette Lampade dell'Architettura*. Presentazione di Roberto Di Stefano. Milano: Jaca, 1982. 260p. (Saggi di Architettua, 77).

_____ *Las Siete Lamparas de la Architetura*. Noticia liminar de Jose R. Destefano. Buenos Aires: El Ateneo, 1956. 293p.

_____ *The Stones of Venice*. Edited & Introduced by Jan Morris. London: Faber and Faber, 1981. 239p.

_____ *Las Piedras de Venecia*. Prefacio de Ramón Gómez de La Serna. Traducción de Carmen de Burgos. Valencia: Sempere y Compañía, 19[20]. 2 v.

_____ *Le Pietre di Venezia*. A cura di Jan Morris; Nota all'edizione italiana e traduzione di Attilio Brilli .Milano: Mondadori, 1981. 295 p.

_____ *Lectures on Art*. London: George Allen, 1887.275p.

_____ *La natura del Gótico*. Saggio introduttivo di Franco Bernabei. Milano: Jaca, 1981. 136p. (Saggi di Architettura,72).

_____ *Turner e i Preraffarlliti*. A cura di Giovanni Leoni. Torino: Einaudi, 1991. 97p.

_____ *La Bible d'Amiens*. Traduction, Notes et Préface par Marcel Proust. Paris: Société du Mercure, 1904. 347p.

Watkin, David. *Architettura e Moralità*; Dal Gothic Revival al Movimento Moderno. Milano: Jaca, 1982. 139p. (Saggi di Architettura, 88).

VENTURI, Lionello. *História da Crítica de Arte*. Lisboa: Edições 70, 1989. 293p.

ZEVI, Bruno. *Architettura e storiografia*; Le matrici antichi del linguaggio moderno. Torino: Einaudi, 1974. 173p. (Piccola Biblioteca Einaudi, 216).

PUBLICAÇÕES PRETEXTOS

SÉRIE a, ENSAIOS

MAGNAVITA, Pasqualino, *Comunidade e Pós-modernidade; Em busca da diferença?*. n.1, 1992.

BANDEIRA DE MELO, Sylvio. *Mudanças recentes na organização regional do Brasil: novos enfoques e novos desafios*. n.2, 1992.

SANTOS NETO, Isaías de Carvalho. *Salvador: Cara & Coroa*. n.3, 1993.

NEIRA ALVA, Eduardo. *Os Construtores de Cidades*. n.4, 1993.

SÉRIE b, MEMÓRIAS

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Restauro*. Apresentação, Tradução e Notas Odete Dourado. 3ª ed. n.1, 1996.

RUSKIN, John. *A Lâmpada da Memória*. Apresentação, Tradução e Notas Odete Dourado. n.2, 1996

BOITO, Camillo. *Conservar ou Restaurar*; Os Restauros e Arquitetura. Tradução, Apresentação e Notas Odete Dourado. n.3, 1996.

RUSKIN, John. *A Natureza do Gótico*. Introdução e Tradução Lígia Larcher. n.4 1996 75p.

RIEGL, Alois. *O Moderno Culto dos Monumentos*. Tradução, Apresentação e Notas Odete Dourado. n.5, 1996 (no prelo)

SÉRIE C, ESTUDOS

LACERDA, Ana Maria Cavalheiro (Coord.). *Soluções Técnicas e Materiais Utilizados na Arquitetura Moderna. Salvador 1920-40*. n.1, 1994. (no prelo)